

demonul
teoriei



Jean-Luc Hennig

Apologia plagiatului



EDITURA
ART

Jean-Luc Hennig (n. 1946), scriitor francez, profesor la Universitatea din Cairo, jurnalist (la *Libération*), prezentator de radio (Europe 1 și Radio suisse romande), este cunoscut mai ales prin eseurile sale despre sex și moarte: *Morgue* [Morga] (1977), *Dictionnaire littéraire et érotique des fruits et légumes* [*Dicționarul literar și erotic al fructelor și legumelor*] (1994), *Brève histoire des fesses* [*Scurtă istorie a feselor*] (1995), *Érotique du vin* [*Erotica vinului*] (1999), *Sperme noir* [*Sperma neagră*] (2006).

Carte recomandată de



Apologia plagiatului

Colecția
Demonul teoriei

Jean-Luc Hennig

Apologia plagiatului

Traducere din limba franceză
și note de Mădălin Roșioru

Prefață de Gabriel H. Decuble



Colecția „Demonul teoriei" este coordonată de Laura Albulescu.

Redactor: Raluca Dincă
Tehnoredactor: Vasile Ardeleanu
Design copertă: HighContrast.ro
DTP copertă: Ionuț Broștianu

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
HENNIG, JEAN-LUC
Apologia plagiatului / Jean-Luc Hennig;
trad. de Mădălin Roșioru; pref. de Gabriel H. Decuble. -
București: Art, 2009
ISBN 978-973-124-392-4

I. Roșioru, Mădălin (trad.)
II. Decuble, Gabriel H. (pref.)

821.133.1-31=135.1

Jean-Luc Hennig
Apologie du plagiat

Noul Menon
sau
De ce nu știm
când și cum săvârșim plagiatul

Nu puţini scriitori au visat, la un moment dat, să scrie acea carte totală şi ultimativă, care să facă inutil tot ce s-a scris vreodată în istoria literaturii universale. Atâta doar că o astfel de carte ar trebui să conţină în sine toate cărţile lumii deodată. Aşa se explică superlativul „cartea cărţilor" folosit pentru Biblie şi tot aşa trebuie să-i fi venit şi lui Northrop Frye ideea că Biblia este arhitextul întregii culturi occidentale. Ceva din această reprezentare mocneşte în planurile tuturor marilor creatori, de talia unui Dante sau a unui Goethe, care au scris opere vaste, frizând megalomania, tocmai pentru că au avut conştiinţă canonică. Astfel, *Divina comedie* sau *Faust* sunt edificii monumentale care pretind, prin structură şi întindere, să pună capac tradiţiei şi să devină de nedepăşit şi, mai ales, de neocolit pentru tot ceea ce vine din urmă. Dar, atenţie!, fiind atât de cuprinzătoare, aceste opere nu puteau să fi fost scrise altfel decât compilând – cu măiestrie, ce-i drept – tot ceea ce era deja scris dinainte; în cazul lui *Faust*, de exemplu, cartea populară cu acelaşi nume, dar şi prelucrarea lui Christopher Marlowe, dar şi legenda Sfântului Teofil, dar şi scrierile lui Paracelsus, dar şi cartea veterotestamentară *Iov*, dar şi legenda lui Philemon şi Baucis, dar şi câteva mituri din

antichitatea greacă şi încă multe şi multe altele. Câtă originalitate!

Despre cartea totală specula şi Borges, asemuind-o nisipului, pentru că nu ar avea, asemenea acestuia din urmă, nici început, nici sfârşit. Însă, pentru Borges, cartea de nisip era o nealcătuire înfricoşătoare, numerotarea paginilor ei sfidând logica prin imprevizibilitate. O astfel de carte şi-ar avea corespondentul în aconcept (*Unbegriff*), în acea mărime incomensurabilă, despre a cărei existenţă ştim, de la Leibniz încoace, că este demonstrabilă matematic, dar nicicum reprezentabilă grafic, nici măcar cu ochiul minţii. Dacă deja cele 360 de grade de pe raportor sunt greu de gestionat pentru şubredele noastre simţuri, atunci ce ne-am face cu un hiliagon – o figură regulată cu o mie de laturi –, ştiind prea bine că toate aceste laturi sunt circumscrise unui cerc?

Puşi să ne reprezentăm o astfel de figură geometrică, ne-am trezi cu toţii că suntem analfabeţi precum sclavul lui Menon, din dialogul platonic omonim. Totuşi, la fel ca în cazul acelui sclav, se va găsi mereu un Socrate care să ne arate că ştim lucruri pe care nu le-am învăţat niciodată, în virtutea faptului că sufletul nostru a avut dintotdeauna intuiţia universului şi că doar încarnarea în vremelnica făptură l-a făcut să uite. Vom descoperi astfel că putem accede, prin jocul minţii, chiar şi la ceea ce ni se prezintă, în primă instanţă, ca fiind aconcept. Jean-Luc Hennig, autorul *Apologiei plagiatului*, vrea să ne fie Socrate, să ne moşească demult uitatele adevăruri despre scris şi scriitură, despre cărţi. El ştie că o carte ce ar conţine, fără rest, milioanele de cărţi scrise vreodată e incomensurabilă. Dar că o astfel de carte există măcar virtual, ea fiind suma tuturor plagiatelor posibile.

Pe acelaşi raţionament, totalitatea cărţilor scrise şi încă de scris într-o anumită limbă ar fi limba însăşi. Prin urmare, „cartea cărţilor" ar trebui să conţină toate limbile Pământului, câte au fost, câte mai sunt şi câte vor mai fi. Ne întoarcem astfel la mitul limbii originare, la facultatea adamică de a numi toate lucrurile care sunt, cum că sunt, şi, forţând puţin exegeza biblică, toate cele care nu sunt, cum că nu sunt. Astfel, refăcând prin fiecare spunere sau scriere gestul lingvistic primordial, ne alăturăm unei serii nesfârşite de imitatori, fie că vrem, fie că ne trâmbiţăm zgomotos originalitatea.

Dar autorul eseului de faţă ne rezervă o altă opţiune, aceea a umilităţii medievale, a piticului căţărat pe umerii uriaşului, ca premisă a acceptării noastre în cetatea literelor. Nu poţi fi tolerat aici fără a arăta tu însuţi toleranţă. Or, toleranţa începe prin a recunoaşte neajunsul funciar al literaturii şi al culturii în general: anume că nu poţi fi original decât într-o limbă nevorbită pe Pământ, întrucât orice limbă naturală este suma tuturor discursurilor care o actualizează, majoritatea acestor discursuri purtând mereu semnul alterităţii. Cam aceasta este aporia pe care îşi structurează şi Jean-Luc Hennig eseul său. Acesta nu tratează o temă predilectă a autorului, iar întrebarea legată de ce anume l-a putut deturna de la mult mai fascinanta temă a erotismului – hetero şi homo –, pe care a cultivat-o cu atâta fidelitate în alte eseuri, are un răspuns simplu: fiind acuzat el însuşi de plagiat în cazul cărţii *Horoscopul neîndurător* (*L'Horoscope cruel*, 1995), Hennig a fost nevoit să explice în faţa judecătorului pasajele comune cu scrierea *Tristeţea balanţei şi alte zodii* (*Tristesse de la balance et autres signes*, 1983) a lui Jacques A. Bertrand.

Apologia de faţă este, prin urmare, rodul autojustificării. Curtând clemenţa publicului, Hennig îi cere acestuia să facă, una după alta, concesii privind caracterul profund omenesc, prea omenesc al plagiatului. Prin urmare, fiecare afirmaţie de-a sa trebuie citită, la fel ca în dialogul platonic evocat mai sus, cu un *nu-i aşa că...?* îngânat în subconştient. Nu-i aşa că „totul ne aparţine, după cum, la fel de bine, nimic nu ne aparţine"? Nu-i aşa că „poeţii minori împrumută, pe când cei mari fură de-a dreptul"? Or, explicarea unui fenomen literar prin recursul la antropologie are avantajul de a stinge *ab initio* orice răbufnire elitistă, permiţând cel mult o meritocraţie ad-hoc.

Să exemplificăm acest lucru pe terenul literaturii române: vorbitorul curent de limbă română nu este, antropologic vorbind, cu nimic mai prejos decât un Eminescu, iar faptul că cel dintâi e obsedat de conjuncţia *deci* sau că se foloseşte permanent de clişee fără valoare de comunicare nu denotă decât o proastă gestionare a plagiatului, ba chiar o cantonare iresponsabilă în doar câteva surse, şi acelea nu tocmai cele mai onorabile. În schimb, poetul naţional are meritul de a-şi fi însuşit o limbă străină şi cunoştinţe solide de filologie prin care să acceadă la lirica unui Gottfried Keller – atât cât să scrie *La steaua* – sau la creaţiile unui Horaţiu – atât cât să scrie *Odă în metru antic.* Şi de ce l-am blama pe Eminescu pentru acest „transfer cultural", când Horaţiu însuşi se lăuda a fi fost primul care a transpus în latină iambii lui Arhiloh? Forţând superlativul, Jean-Luc Hennig ne arată de ce plagiatul este „cel mai comun" lucru pe lume. Atât de comun, încât pune în aceeaşi ecuaţie un poet de primă mărime şi, să zicem, un politician care foloseşte defectuos buclucaşele pluraluri ale substantivelor neu-

tre. Chiar aşa, care e forma corectă: *pluraluri* sau *plurale*? Până şi în ezitări plagiem limba română...

Stratagema retorică cea mai nimerită pentru a susţine o teză atât de îndrăzneaţă este recursul la autoritate, iar figura de stil aferentă nu poate fi alta decât aşa-numitul *exemplum*: şi Voltaire a plagiat, Montaigne nu mai puţin, despre un Diderot, un Beaumarchais sau un de Musset, ce să mai vorbim... Înşiruind zeci de exemple de „plagiatori“ celebri, provenind mai ales din literatura franceză, autorul vrea să ne convingă de faptul că orice scriitură este un palimpsest, că plagiatul este cea mai ingenuă formă de euharistie literară, de transsubstanţiere a unui antic într-un modern, a unui model într-un ucenic, şi că doar prea limitata noastră erudiţie ne împiedică să refacem şirul ascendent, drumul către originea unui text. Nereuşind, considerăm că noi înşine suntem originea. Trufie, trufie şi iarăşi trufie!

Nu mai bine ne împăcăm cu soarta noastră de plagiatori, fie şi involuntari? În fond, plagiatul are la bază lectura sau, mai general, informaţia de orice fel, fiind, prin urmare, un viciu cultural constitutiv, fie că e săvârşit cu bună sau rea credinţă. Aşa stând lucrurile, Jean-Luc Hennig nu ratează şansa de a ridica plagiatul la rangul de instanţă culturală autonomă, de „mână invizibilă“ care scrie alături de mâna autorului, fără a se divulga, întrucât are strategiile ei de captare: pânza păianjenului, mrejele pescarului, laţul vânătorului etc. Este, practic, imposibil să ocoleşti toate aceste capcane. Pentru a fi întru totul liber de tentaţie, trebuie să-ţi stingi ego-ul, să renunţi definitiv la scris, să amuţeşti. Altminteri, pericolul pândeşte din orice cotlon al textului. Te trezeşti că foloseşti cuvinte „arse“ cărora, în naivitatea ta, încă le mai acordai virtuţi de expresivitate;

că, vrând să extragi morala unui episod narativ, nu faci altceva decât să repeţi o înţelepciune veche de când lumea; că metaforele pe care le credeai teribil de inovative fuseseră deja folosite de altcineva, eventual de un poet de limbă străină care n-a fost încă tradus; că memoria îţi joacă feste şi, de fapt, în formularea pe care o credeai din cale-afară de izbutită n-ai făcut altceva decât să citezi un comentator sportiv, pe care, în fond, îl detești şi care, la rândul lui, cita un prieten de crâşmă mai hâtru, care prin anii '50 lectura din Gorki pe rupte, învăţând unele pasaje pe de rost... Of, câte ispite nebănuite!

Deja autocitatul, poetica obsesiei şi a repetiţiei te dau în vileag ca propriul tău plagiator, lăsând să se întrevadă un narcisism greu de reprimat. Dar abia în acest fel ne dăm seama că plagiatul este o formă de erotism, iar Jean-Luc Hennig nu ezită să descrie relaţia dintre plagiator şi cel plagiat, dintre fur şi păgubaş, ca pe una de dragoste – de fapt, ca pe un triunghi pasional, în stil stendhalian, în care cititorul este mereu terţul. Acel terţ care fie devine complicele unei trădări, fie, simţindu-se trădat, devine denunţător.

O astfel de abordare nu putea să nu işte şi reacţii adverse. Astfel, pentru a da un singur exemplu, Pierre Lepape îl acuza pe Jean-Luc Hennig în foiletonul său din revista *Monde des livres* că întreţine, voit sau nu, confuzia între plagiat şi tradiţia clasică a modelului; între arta citării şi practica malonestă a compilării; între estetica imitaţiei şi furtul intelectual; în fine, între cearta dintre antici şi moderni pe marginea originalităţii şi revendicarea socială a proprietăţii intelectuale. Dar e limpede, pentru cine vrea să se lase cucerit de argumentele lui Hennig, că toate aceste rigori lezate de autor nu ar fi fost justificate în economia

eseului său. Acolo unde un Donat, acel Cerber al gramaticii, dialecticii şi retoricii, ar fi tuşit apodictic şi-ar fi strănutat taxonomic, trădându-şi astfel alergia faţă de corupătorii de sisteme, Jean-Luc Hennig face dovada celei mai pure antifilologii feline, cu insinuări codate şi perfidii de smarald.

Vrând să pună ordine în lucruri, sistemele clasifică şi creează falii categoriale. Dimpotrivă, eseul de faţă aşterne covorul unei nesfârşite fraternităţi. Păşind pe el, nimeni nu se simte străin. Aşa încât cititorul va avea măcar satisfacţia de a-şi da seama că nu e singur în a fi ştiut dinainte lucruri pe care nu le-a învăţat niciodată; că, dimpotrivă, asta ni se întâmplă tuturor, deoarece, fiind obligaţi să vorbim limba comunităţii lingvistice în care trăim, nu facem altceva decât să o plagiem încontinuu. Motiv de resemnare? Nici vorbă, ne asigură autorul. E ceva atât de normal, încât a ne plânge ar fi totuna cu a nega pilozitatea nazală. În consecinţă, cititorului i se oferă şansa să zâmbească bonom şi să-şi reîncarce bateriile cu optimism. În plus, neratând şarja şi ironia discursului lui Jean-Luc Hennig, cititorul va şti să aprecieze, dincolo de vervă, profundul umanism care-i subîntinde pledoaria.

La urma urmei, câtă ştiinţă suportă bietul om în timpul unei singure vieţi? Şi câtă erudiţie suportă semenii săi, pentru a-l descoperi şi a-l denunţa drept impostor? Pentru cine acceptă aceste considerente, acuzaţia de plagiat devine o piatră de neridicat.

Gabriel H. Decuble

lui Lionel Povert

Omne meum, nihil meum
(„Totul îmi aparţine,
nimic nu-mi aparţine").
Macrobius, *Saturnalia*

Acesta este un plagiat

În 1892, Anatole France consacra una dintre cronicile sale din Viaţa literară *unei „Apologii pentru plagiat". Un tânăr poet, Maurice Montégut, şi-a dat seama că situaţia capitală din* Obstacolul, *piesa lui Alphonse Daudet, provenea dintr-o dramă în versuri,* Nebunul, *pe care o publicase în 1880. Fapt care-l nemulţumeşte pe Anatole France. Şi pe care nu-l ascunde. Bate cu pumnul în masă. „Căutarea plagiatului – avertizează el – duce întotdeauna mai departe decât credem sau vrem." Îndeosebi la sursele textului autorului plagiat. Domnul Maurice Montégut, adaugă el, ar trebui să-şi spună că o situaţie aparţine nu celui care a găsit-o primul, ci aceluia care a fixat-o puternic în memoria oamenilor. Molière, de exemplu. Care a împrumutat de la toată lumea. Atât de la moderni, cât şi de la antici, de la latini, spanioli, italieni şi chiar de la francezi. A scormonit după bunul său plac prin lucrurile lui Cyrano, ale lui Boisrobert, ale bietului Scarron şi ale lui Arlechin. Dar, iată, „tot ce ia îi aparţine numaidecât, deoarece îşi pune pecetea pe acestea". „Autorii noştri la modă n-au decât să fure una-alta, continuă France. N-am nimic împotrivă. Vor fi furat oricum mai puţin decât La Fontaine sau decât Molière. Am îndoieli serioase că severitatea acuzatorilor lor s-ar baza pe o cunoaştere exactă a artei de a scrie. Motivele acestei rigori sunt de alt ordin, iar primul dintre ele e banul."*

Dar France merge şi mai departe. În fond, ce e plagiatul? Luaţi definiţia lui Bayle, din Dicţionarul istoric şi critic *(pe care l-a publicat în 1697): „A plagia înseamnă a scoate mobilele din casă şi a face curat, a mătura grăunţele, paiele, pleava şi praful în acelaşi timp." Da, aţi citit bine. Ceea ce se reproşa în secolul al XVII-lea nu era furtul, ci furtul unor prostii. „Un astfel de scrib – scrie France – nu este demn de a scrie şi de a trăi. Dar scriitorul care nu ia de la alţii decât ceea ce-i convine şi-i este de folos, ştiind să aleagă, e un om cinstit." Îndârjirea de a urmări un om pentru plagiat e un viciu al epocii, conchide el. Iar acest viciu este originalitatea. „Când observăm că ni se fură ideile, să cercetăm, înainte să facem zgomot, dacă erau într-adevăr ale noastre." Iată ce mai spune: „Vrem să uimim, şi nimic altceva. O singură laudă îşi face efectul, cea prin care ni se remarcă originalitatea, ca şi când originalitatea ar fi ceva dezirabil în sine, ca şi când n-ar exista originalităţi atât rele, cât şi bune." „Individualismul împins atât de departe, precum îl vedem în ziua de azi, e ceva primejdios."*

Să mergem mai departe. În chip de omagiu adus lui Anatole France. Totuşi, cu această precauţie ce ţine de practică: textul pe care îl vom citi în continuare conţine pe alocuri câte o frază care nu-mi aparţine, dar pe care pur şi simplu am reprodus-o întocmai, cuvânt cu cuvânt, *ceea ce îndeobşte se cheamă* plagiat. *Îmi închipui că, pentru un cititor avizat, va fi o joacă de copil să le repereze. Cât despre autorii lor, pe care am omis să-i numesc şi chiar să-i avertizez şi care, din această pricină, s-ar putea ofusca, îi rog dinainte să-mi ierte aceste furăciuni de nemărturisit. Altădată, unii se lăudau că sunt în stare să dea lecţii de „plagiatorism". La urma urmelor, de ce nu? Deşi, după părerea mea, nu-i nevoie de lecţii pentru a plagia. Şi nici pentru a scrie. Prin urmare, aş vrea să schiţez aici, cu*

dedicaţie pentru Marile-Capete-Moi ale vremii noastre (cum spune Lautréamont), o scurtă estetică sau, să spunem, erotică a plagiatului. Pentru că am furat, am fost furat la rândul meu, şi totuşi n-am ţipat pe motiv de viol inter nates, *că mi-a fost răpit sufletul, că mi-a fost furată esenţa sau nu ştiu ce alte asemenea baliverne. Mi-am scris întotdeauna fiecare carte în umbra lăsată de alta, în oblicitatea ei, cumva „cu materialul clientului" (cum se spune despre o croitoreasă care lucrează „cu materialul clientului"). La care se adaugă toate lecturile adiacente, întâmplătoare, circumstanţiale, de unde şterpeleam crâmpeie de fraze, uneori cuvinte ce mă îndrumau acolo unde voiam să ajung fără să ştiu: ceea ce era deja scris devenea viitoarea mea scriere. Şi asta pentru că frazele vor întotdeauna să spună o mie de alte lucruri decât cele pe care le spun, iar plagiatul nu e niciodată altceva decât arta anamorfozei.*

Dar ceea ce mă-ncântă mai mult în plagiat, constituind natura improprie a acestuia, este, bineînţeles, caracterul său clandestin. Această dorinţă de umbră este cu siguranţă resortul intim al plagiatului. Farmecul duplicităţii sale. Evident, toată lumea plagiază sau a plagiat, mai devreme sau mai târziu. Plagiatul este cel mai răspândit lucru din lume, şi nu numai când studiem, când călcăm pe urmele altcuiva, (ca Mozart cu Bach sau Valéry cu Baudelaire). „Imaginile – scrie V. Şklovski în 1925 – vin de nicăieri, sunt ale lui Dumnezeu. Cu cât faceţi mai multă lumină asupra unei epoci, cu atât vă convingeţi mai mult că imaginile pe care le consideraţi creaţia unui anumit poet sunt împrumutate de acesta de la alţi poeţi aproape fără nici o schimbare" (Arta ca procedeu). *Poate chiar această dorinţă nu speră decât un lucru: să fie depistată, să fie, în sfârşit, descoperită prin efracţie. Deoarece plagiatul, precum crima, nu există decât dacă este dat*

în vileag, dezvăluind atunci, în mod brutal, fața nevăzută a travaliului literar: la urma urmelor, plagiatul este o artă poetică. El arată că încântarea produsă de un text nu este decât efectul unor manevre și ocolișuri, că literatura nu este decât o muncă de croitorie, de butășit sau de „umplutură" (Montaigne), iar originalitatea, în materie de creație, nu e decât o momeală, o înșelăciune. Un text nu e niciodată altceva decât amprenta altui text, și astfel putem ajunge până la originile scrisului. În dauna integriștilor prozei – cum spunea Bernard Teyssèdre în Foi de fol –, limbajul nu există în stare sălbatică.

Le mulțumesc în mod deosebit lui Roger Chartier, Roland de Chaudenay, Antoine Compagnon, Gérard Genette, Jean-François Jeandillou, Jean-Claude Lebensztejn, Pascal Quignard, Michel Schneider, Daniel Sibony și, firește, lui Philippe Sollers.

I

Despre plagiat și împrejurările sale

Cele două înșelătorii

La Roma, era numit *plagiator* cel care fura sclavii altuia sau care cumpăra sau vindea ca sclav o persoană liberă. Pentru acest delict, era condamnat la biciuire. Acest sens îl găsim la Cicero sau la Seneca. Dar, încă din epoca romană, observă Jean-François Jeandillou (*Estetica mistificării*), termenul a fost aplicat în mod metaforic domeniului literar, autorul şi opera sa fiind atunci sugestiv identificaţi cu perechea stăpân–sclav: răpitorul este, în acest caz, cel care ajunge să pună stăpânire pe o operă scrisă de altul. Cuvântul derivă din adjectivul grecesc *plagios* – cel care foloseşte o strategie oblică, echivocă sau şireată. De altfel, de la acelaşi cuvânt s-a format termenul *plagiostomi*, selacienii cu gura oblică, precum torpilele sau rechinii, asociaţi în mod bizar, într-un vis al lui Freud, cu Pelagia, cu plagiatul şi cu vezica înotătoare (*Interpretarea viselor*). Pornind de la acest prim sens, latina a dat naştere la două derivate: *plagiaria*, seducătoarea (epitet al lui Venus), şi *plagiarius*, ce apare pentru prima dată în epigramele lui Marţial[1], plagiatorul (în sensul actual al termenului). Pentru că adesea Marţial tună şi fulgeră împotriva acelor plagiatori care merg cu neruşinarea până la lectura publică a operei „lor", şi nu numai la Roma, ci şi la Cordoba, la Cadiz. Atâta doar că din această situaţie

[1] Marţial, *Epigrame*, trad. de Tudor Măinescu, Editura pentru literatură universală, Bucureşti, 1961.

el face mici piese feroce, şi toată lumea râde. Acest plagiator, căruia Marţial îi schiţează *caracterul*, este numit Fidentinus. Într-o bună zi, Fidentinus face imprudenţa de a strecura printre paginile poetului o pagină din producţia proprie. Asta-i bună! „O pagină ce strigă «Ai furat!»"[2] (I, 53), strigă Marţial furios. Sau: „Tu, Fidentine, scrisul mi-ai furat, / Şi-acum te crezi poet, cu-adevărat / [...] / Aşa te-mpăunezi şi tu, poete, / Eşti chel ca-n palmă şi te porţi cu plete!"[3] (I, 72).

Marţial, de fapt, critică nu atât plagiatul, cât ceea ce vom numi, în cele ce urmează, contrafacerea. De îndată ce Fidentinus îşi însuşeşte volume întregi din poeziile sale, pentru a le revendica paternitatea, el se consideră furat *financiar*. „Tu, care-a mele versuri vrei să le şterpeleşti, / Crezi că ţi-e dat, în voie, poet să te numeşti? / Plătind o biată carte transcrisă? Să mă ierţi! / Nu poţi să-ţi cumperi faimă cu şapte-opt sesterţi"[4] (I, 66). Sau: „Dacă vrei să se spună că sunt ale mele, îţi voi trimite poemele mele pe degeaba; dar, dacă vrei să treacă drept ale tale, măcar cumpără-mi tăcerea"[5] (I, 29). Şi dacă Marţial se crede lezat e din cauză că la Roma nu există proprietate literară şi nici *copyright*. Odată apărută, cartea intră în domeniul public. Fiecare îşi poate face o bibliotecă copiind opere împrumutate. Cum spune şi Horaţiu: „Tema de toţi cunoscută un bun ce-i al tău îţi devine."[6] Cartea este a tuturor, toată lumea o poate imita fără a fi obligată să-l omagieze pe autor sau să-i plătească vreo contribuţie.

---

[2] „Dovada plagiatului", *ibidem*, p. 62.

[3] „Poetul cu plete false", *ibidem*, p. 70.

[4] „Versuri de vânzare", *ibidem*, p. 69.

[5] Epigramă netradusă în ediţia citată.

[6] Horatius, „Epistola către Pisoni. Arta poetică", trad. de Ionel Marinescu, în *Opera omnia*, ediţie îngrijită de Mihai Nichita, Editura Univers, Bucureşti, 1980, p. 315.

Deci, pentru Marţial, între raptul unui sclav şi furtul poeziilor sale, este acelaşi prejudiciu comercial, orice altă consideraţie ontologică netrebuind imputată decât creştinătăţii sau psihanalizei. De altfel, Voltaire (care a fost un mare plagiator) spune lucrurilor pe nume: „Când un autor vinde gândurile altuia ca fiind ale sale, acest furt se cheamă plagiat."

Înşelătoriile literare, explică Pierre Larousse (*Marele dicţionar universal al secolului al XIX-lea*), sunt de două feluri: fie autorul care comite o fraudă de acest gen îşi asumă opera altuia (plagiatul propriu-zis), fie îşi plasează propriile sale elucubraţii, dintr-un motiv oarecare, sub numele unui autor mai vechi sau mai cunoscut (uzurparea autorului). Aşadar, putem avea un plagiat al operei sau un plagiat al numelui, cum i se întâmpla lui Lope de Vega: se plângea constant de acele ediţii de *comedias* care nu-i aparţineau, dar care circulau sau erau reprezentate sub numele său, astfel încât să atragă publicul (o formă destul de paradoxală de plagiat, deoarece chiar numele plagiatorului este disimulat). Dacă ne raportăm la etimologia sa, cuvântul *supercherie* („înşelătorie") înseamnă un exces, o nesăbuinţă, un factor de dezordine: Montaigne, în 1588, o foloseşte în sensul de *abuz de putere*; accepţia modernă de „înşelătorie ce implică substituirea autenticului cu un fals" datează abia din 1616. Dar nimic nu ne interzice să vedem în conceperea unui apocrif o tactică de scriitură sau un mod de a mistifica publicul. „*Stricto sensu* – notează Jean-François Jeandillou –, mistificarea este înainte de toate o iniţiere: cuvântul face parte din aceeaşi familie lexicală[7] ca *mister*, iar mistificatorul joacă, în

[7] În română, Mircea Anghelescu a îmbogăţit această familie lexicală cu termenul *mistificţiuni*, ce dă titlul unui volum consacrat de altfel plagiatului.

mod paradoxal, un rol de iniţiator, de *mistagog*. El supune un simulacru sagacităţii cititorilor pentru a-i prinde pe unii dintre ei în capcana credulităţii, sau chiar a incompetenţei. Între un text adevărat şi un nume adevărat – chiar şi o pastişă e un text adevărat, şi chiar un pseudonim este un nume adevărat – stabileşte un raport fals. Mistificarea literară este întotdeauna un fel de probă de calificare, ca un rit de trecere ce permite fiecăruia să-şi dea măsura clarviziunii." Prin urmare, a concede textului mistificator o virtute *iniţiatică* înseamnă a recunoaşte că mistificarea însăşi nu poate fi înţeleasă în afara ambiguităţii sale dintâi.

Aparent, e o mare distanţă – scrie Nodier în ale sale *Probleme de literatură legală* (1812) – între crima de plagiat şi cea de uzurpare a autorilor sau a operelor, una dintre cele mai comune. Am crede chiar că sunt total opuse dacă spiritul n-ar recunoaşte între ele un raport ce ţine de amorul propriu al celui căruia, în loc să se bucure sub numele său de reputaţia altuia, îi place să se bucure sub numele altuia de succesul propriului său talent. „Totuşi, marilor oameni nu le-a fost greu să se folosească de aceasta: ne stă mărturie povestea lui Michelangelo, care s-a prefăcut că a scos de sub ruinele Romei un tors căruia îi păstrase extremităţile, aşteptând ca admiraţia publică să-i atribuie opera celor mai mari artişti din timpurile străvechi pentru a se bucura de onoare." De altfel, unii, printr-o dublă înşelătorie, combină plagiatul şi falsul, ca şi când ar vrea cu orice preţ să fie eclipsaţi atât prin nume, cât şi prin cuvânt. În jurul anului 1778, Gérard-Nicolas Heerkens, poet olandez latinizant, anunţa că a descoperit o tragedie intitulată *Tereus*, pe care i-o atribuia lui Lucius Varius, poet tragic din secolul lui Augustus. El s-a adresat baronului de Breteuil, cerându-i

să tipărească această piesă la tipografia Luvrului. Ministrul regelui a adus acest lucru la cunoştinţa Academiei inscripţiilor, care a cerut să vadă manuscrisul, fapt pe care autorul l-a refuzat. De altfel, nu peste multă vreme, s-a constatat că fragmentele pe care le publicase Heerkens în *Icoanele* sale (1787) aparţineau lucrării *Progne* de Gregorio Corrado, tipărită la Veneţia în 1588. Jean-Claude Lebensztejn, care istoriseşte aceste lucruri (*O reverie emanată din răgazurile mele*), spune că uzurpările cele mai izbutite sunt cu siguranţă cele pe care nu le bănuim, iar cele mai tulburătoare sunt cele a căror enigmă nu e rezolvată. În definitiv, uzurparea autorului – cea a lui Thomas Rowley, călugărul din Bristol, autor declarat al poemelor scrise de Chatterton, ca şi cea a lui Ossian, bardul velş inventat de Macpherson care se prezintă numai ca traducătorul operelor sale, sau versurile portugheze ale lui Alberto Caeiro publicate de Pessoa – pare nu atât un abuz de încredere, cât o uluitoare demonstraţie de virtuozitate. Dar, cum spunea Gide în 1935, în legătură cu ideea de a inventa „din bucăţi" un autor străin: „Ce mod minunat de a evada din sine!"

Vezi impostura celebră (şi, fără îndoială, cea mai veche) a *Istoriei Auguste*. Uriaşa lucrare care povesteşte viaţa ultimilor împăraţi romani, de la Hadrian la Numerian, considerându-se că a fost redactată de şase biografi, între sfârşitul secolului al III-lea şi începutul secolului al IV-lea. În 1899, un tânăr cercetător din Berlin, Hermann Dessau, elev al lui Mommsen, dă în vileag înşelătoria: fondul istoriei este adevărat, impostorul povesteşte evenimentele în ordine (la urma urmelor, şi Glenn Gould cânta notele în ordinea în care le scrisese compozitorul), dar autorii nu există şi numeroase detalii din text sunt false. Sunt false când sunt comice,

dar se întâmplă, de asemenea, să fie false din pura plăcere a minciunii. Deoarece cititorii sau auditorii antici (din *recitationes*) nu se lăsau duşi de nas şi se amuzau enorm. Aşadar, Dessau a dezvăluit că, în spatele celor şase patronime, se camufla în realitate un singur biograf, care şi-ar fi redactat opera între 390 şi 400, adică o sută de ani mai târziu. Mistificare savantă, dar care semăna pe alocuri indicii evidente sau mărturisiri implicite, cum ar fi numele Flavius Vopiscus dat unuia dintre autorii povestirii. Or, *vopiscus*, aminteşte Pliniu, îl desemnează, dintr-o pereche de gemeni, pe cel care supravieţuieşte când celălalt a murit. Biograful precedent n-ar fi scris deci niciodată, iar cele şase nume nu ar fi, din acest motiv, decât nişte simulacre.

Cine să fie oare autorul *Istoriei Auguste*? Încă nu se ştie nimic: opera există, dar e definitiv anonimă. S-a avansat (fără certitudini) numele lui Nicomachus Flavianus cel Tânăr. După mai mulţi ani de cădere în dizgraţie, el „răzbise la lumină“, după cum scrie Symmachus, şi fusese numit prefect al Romei în 399. Personalitate a nobilimii, expunând idei favorabile Senatului, dar mai ales scriitor păgân care, pentru a-şi salva viaţa, fusese nevoit să se convertească la creştinism şi ar fi recurs la subterfugiul pseudonimelor din prudenţă. Ce-i drept, uneori, dăm peste câte o extravaganţă deplină. De pildă, în relatarea dezmăţurilor lui Heliogabal, pe care Artaud le-a luat totuşi foarte în serios. „A înhămat la un faeton mic câte patru femei dintre cele mai frumoase, alteori câte două-trei sau mai multe, şi era tras de acestea, de cele mai multe ori gol, fiindcă şi ele îl trăgeau tot goale“[8]?

---

[8] *Istoria Augustă*, trad. de David Popescu şi Constantin Drăgulescu, Editura Enciclopedică, 1971, p. 251.

Pură nebunie. „A avut uneori la masă carne de struţ, spunând că se recomandă evreilor să mănânce astfel de carne“[9]? Pură batjocură: struţul era considerat de evrei un animal necurat. Etc.

Spirit apropiat de Petronius şi de *Satyricon*, acest genial înşelător a trăit pe vremea când creştinismul triumfa şi trecuse la persecuţii. Şi, în mod vizibil, îi face o plăcere nemaipomenită să-l parodieze, când are ocazia, pe ilustrul intelectual creştin din acea vreme: imperiosul, acrul, puritanul Sfânt Ieronim. Îşi închipuie, de pildă, că Heliogabal crease un nou senat, format numai din femei, care se întrunea pe colina Quirinal. Gag incredibil, fireşte, dar Ieronim, care fusese la Roma confesorul, apoi confidentul epistolar al unui cerc de văduve şi de fecioare, toate creştine, toate devotate, ce se întruneau pe colina Aventin, vorbeşte despre ele, într-o scrisoare către Marcella din 385, ca despre „senatul matroanelor“. Închipuiţi-vă Roma între două clanuri de femei care vociferează, păgâne şi creştine, fiecare pe colina sa, aruncându-şi invective despre soarta lumii! Ca în *La Città delle donne* [*Oraşul femeilor*] de Fellini! Să mori de râs, nu alta!

Aşadar, iată *Istoria Augustă*. Oracole fabricate, documente false, anacronisme flagrante, monumente şi inscripţii de pură fantezie, pastişe, plagiate evidente (îndeosebi din Titus Livius, dar şi din contemporani: Ausonius, Claudian sau Ammianus Marcellinus), falsificatorul face uz şi abuz de absolut orice. Cu o erudiţie nebună, el fabrică minciuna unei literaturi istoriate, o *mythistoria*, de altfel în vogă în cea de-a doua jumătate a secolului al IV-lea, inclusiv la autorii creştini cum e Sfântul Ieronim (nimic mai ireal,

[9] *Ibidem*, p. 250.

de pildă, decât cele trei *Vieţi*, cea a Sfântului Pavel din Teba, a lui Ilarion şi a lui Malchus). Şi e viclean biograful. Merge până-ntr-acolo încât face, la începutul *Vieţii lui Aurelian*, o apologie a falsificării istorice. El se scuză în glumă, spunând că, la urma urmelor, „n-a existat scriitor să nu fi plăsmuit ceva“[10], nici chiar Titus Livius, Salustius sau Tacitus. „Scrie cum îţi place, îi va spune, în cele din urmă, prefectul Oraşului, Iulius Tiberianus. Vei spune în linişte ce vei vrea, ştiind că vei avea tovarăşi de plăsmuiri pe aceia pe care noi îi admirăm ca autori de elocvenţă istorică.“[11] Prin urmare, ne spune *Istoria Augustă*, nu contează dacă ceea ce spui este adevărat sau fals, doar fraza e cea care *rămâne*. Sau: dacă ai stil, *de mâine totul va fi adevărat*.

---

[10] *Ibidem*, p. 442.
[11] *Ibidem*.

Șiretlicuri de plagiator

„De unde ai luat asta?“ „De unde a luat asta?“ Iată întrebările, spune Larbaud (*Sub protecția Sfântului Ieronim*), care îmi stau întotdeauna pe limbă atunci când ascult sau citesc o operă literară demnă de acest nume, având un farmec ce mă face să-mi doresc s-o ascult sau s-o citesc încă o dată. Ca acest vers al lui Tristan L'Hermite despre gura frumoasei sale Cerşetoare:

Montre deux rangs de perles fines...[12]

De unde a luat Tristan L'Hermite asta? Nu contează, dar cu siguranţă n-a inventat-o el. Cel puţin, continuă Larbaud, asta aş fi răspuns acum câteva săptămâni, înainte de a da peste acest frumos citat extras din *Operele secunde* ale Doamnelor Des Roches:

Petit bâiller, messager du sommeil,
Qui, défermant ces lèvres coralines,
Montre à nos yeux *deux rangs de perles fines*
Ceintes à nos yeux d'un cinabre vermeil.[13]

---

[12] „Arată două şiruri de perle delicate“. Citatul exact (din „La Belle Gueuse“, în volumul *Les vers Héroïques*) este: ...*Nous découvre de perles fines / Dans une boîte de rubis* („Ne-arată perle delicate / Într-o cutie de rubin“).

[13] „Un mic căscat, al somnului trimis, / Ne-arată două şiruri de perle delicate / Ascunse de al buzelor mărgean, înconjurate / De rumeneala chipului încins.“

Astfel, fiecare cuvânt scris este, ca să spunem aşa, între ghilimele. Iar istoria literaturii nu este decât inventarul reluărilor sale. Poeţii din epoca clasică îşi asumau de bună-voie furturile (nu pe toate) şi chiar cuvântul „furt". „Am tradus din Lucan tot ce am găsit mai potrivit pentru mine, declară Corneille în Comentariul piesei *Moartea lui Pompei*; şi, cum nu am ezitat deloc în privinţa îmbogăţirii limbii noastre cu tot ce am putut fura de la el, am încercat, în rest, să intru atât de bine în felul său de a-şi rândui gândurile şi de a da explicaţii, încât tot ce a trebuit să adaug de la mine părea să aibă geniul său; iar acest lucru a fost demn să treacă drept un furt." Pentru a ascunde punctele de sudură, sarcina de a semăna cu plagiatul îi revine invenţiei proprii. E adevărat că Pierre Corneille fura de peste tot. Mairet l-a acuzat de plagiat în *Cidul*. Fără să fie tulburat, Corneille a împrumutat din *Sofonisba* lui Mairet imprecaţiile Camilei din *Horaţiu*. Şi totuşi, în mod paradoxal, vezi cum se înalţă, cu o prezenţă nemaiauzită, vocea proprie a unui om şi unicitatea unei îndemânări atât de personale, că rar s-a întâmplat să simţi aşa ceva la o asemenea intensitate: *cineva vorbeşte*. Invers, anumite opere, lipsite de citate sau de împrumuturi deliberate, lasă în timp ce sunt citite o impresie de absenţă, încât îţi închipui că, din câte se pare, n-au fost scrise de nimeni şi, poate, pentru nimeni. La urma urmelor, observa chiar Nodier, mai bine să furi aşa cum a făcut Corneille decât să inventezi ca Scudéry.

Literatura nu trăieşte decât din originalitatea plagiatelor sale. Chiar şi cele mai frumoase fraze ale sale vin de altundeva. *Un seul être vous manque, et tout est dépeuplé*[14]?

---

[14] „Lipseşte o fiinţă, şi toate sunt pustie" – vers din poemul „Singurătatea", volumul *Meditaţii poetice*, în I. Heliade- Rădulescu, *Scrieri alese*, Editura Albatros, Bucureşti, 1972, p. 70.

Lamartine? Nicidecum. Obscurul Nicolas-Germain Léonard, căruia Lamartine nici măcar nu se oboseşte să-i menţioneze numele în al său *Curs familiar de literatură*. „Pentru că era el, pentru că eram eu“[15]? Montaigne? Nu, Aristotel, *Etica nicomahică* (VIII, 3). „A filozofa înseamnă a învăţa să murim“[16]? Citat din *Tusculanele* (I, 75) lui Cicero, care le împrumutase la rândul său din *Fedon* (64a) al lui Platon. Nici măcar ochii Elsei nu-s ai ei. Ştiţi,

Tes yeux sont si profonds qu'en me penchant pour boire
J'ai vu tous les soleils y venir s'y mirer... [17]

Recitiţi *Cântece de pe străzi şi din păduri* de Hugo, poemul „Ieşind de la colegiu“. Dar *J'ai deux amours*, cântecul lui Joséphine Baker? Refrenul începe cu primele patru cuvinte, traduse exact, ale unuia dintre cele mai celebre sonete ale lui Shakespeare:

Two loves have I... [18]

Unii autori, la începutul carierei lor, şi-au luat precauţiile care se impuneau: au semnat o asigurare de viaţă. Şi-au spus că nu suntem niciodată la adăpost. Presimţeau, poate, catastrofa. Şi bine au făcut. „Aproape totul e imitaţie, scrie Voltaire în 1734. Boiardo l-a imitat pe Pulci, Ariosto l-a imitat pe Boiardo. Spiritele cele mai originale

---

[15] Montaigne, *Eseuri*, trad. de Mariella Seulescu, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1966, vol. I, p. 180.

[16] *Ibidem*, p. 73.

[17] „Aşa de-adânci ţi-s ochii, că, dând să beau, văzui / Cum se zoreau toţi sorii să se-oglindească-n ei“ – poem de Louis Aragon din volumul omonim, *Ochii Elsei*.

[18] *Sonetul 144* – „Iubiri am două“.

împrumută unele de la altele. Metastasio a luat cea mai mare parte a operelor sale din tragediile noastre franţuzeşti. Mai mulţi autori englezi ne-au copiat şi n-au suflat o vorbuliţă despre asta. Cărţile sunt ca focul din vetre: mergi să iei focul de la vecin, îl aprinzi la tine acasă, îl dai altora şi aparţine tuturor." Ei bine, tocmai Fréron, de care Voltaire avea oroare, l-a acuzat că a furat cel puţin două capitole din *Zadig*. Mai întâi, „Câinele şi calul", copiat dintr-o lucrare persană, *Călătoriile şi aventurile celor trei prinţi din Serendip*, tradusă în 1719 de cavalerul de Mailly. „Mare şi sublim efort de imaginaţie! tună şi fulgeră Fréron. A săpat în această mină necunoscută şi doar a pus, în locul unei cămile, un câine şi-un cal." Şi-apoi „Pustnicul", care n-ar fi decât o copie după *The Ermit*, piesă de circa 130 de versuri a lui Thomas Parnell, arhidiacon de Clogher, care, ce-i drept, o transpusese literal dintr-un *fabliau* din secolul al XII-lea. N-ar fi totuşi cea mai mică impoliteţe din partea sa, deoarece Voltaire transformă un sonet al lui Maynard în madrigal (fără să schimbe aproape nimic), fură unele versuri de la Voiture, altele de la Cassaigne şi, în *Henriada*, e chiar bănuit că a convocat întreaga literatură franceză.

Şi Nodier! El, care, în ale sale *Probleme de literatură legală*, scoate mereu pe gură cuvinte mari precum „probitate literară", „delicateţe" şi „onoare", care se preface că stigmatizează „infamia" acestor „acţiuni atât de ruşinoase" – plagiatul, contrafacerea, producerea unor manuscrise false, uzurparea cărţilor sau a autorilor –, care cere din partea unui mare scriitor să-şi justifice destinul prin virtute, reclamând chiar „un fel de cenzură prin care i s-ar interzice unui om cu moravuri odioase să-şi publice gândurile", el, care relatează cu atâta promptitudine plagiatele altora făcând pe subtilul

teoretician al înşelătoriilor literare, a scris totuşi cărţi pe care nu le-a semnat şi a semnat altele pe care s-a mulţumit să le corecteze. A fost cazul *Manuscrisului găsit la Saragosa* de Jan Potocki. În culegerea de poveşti cu fantome a lui Nodier, *Infernaliana*, publicată sub iniţialele sale în 1822, figurează „Aventurile lui Thibaud de la Jacquière", ce reproduc, fără a se referi la acesta nici cât negru sub unghie, rezumându-l şi uneori simplificându-l, textul celei de-a Zecea Zile din romanul polonez. E adevărat, aminteşte Roger Caillois, că Potocki însuşi se inspirase din *Relaţiile curioase ale lui Hapelius* scrise de eruditul Eberhard Werner Happel (1647–1690) şi că episodul se află în *Istorii memorabile sau tragice ale vremii noastre* de François de Rosset (1619). Dar compararea textelor nu lasă nici cea mai mică îndoială: Nodier a şterpelit povestirea lui Potocki. De altfel, s-ar putea ca plagiatul lui Nodier să fi fost dublat şi de o deturnare de manuscris. Klaproth, care a editat mai multe opere ale sale, declară că Potocki trimisese unui destinatar misterios, la Paris, o copie a romanului său, în vederea publicării, însă nici o versiune originală în limba franceză n-a fost găsită înainte de 1958. Şi, după Caillois, o „grea bănuială" apasă asupra lui Nodier, cum că ar fi fost acel prieten nedelicat.

T.S. Eliot afirma destul de brutal: poeţii minori împrumută, poeţii mari fură de-a dreptul. Chiar şi în aceste vremuri ce pun originalitatea la loc de cinste, cei mai mari scriitori n-au ezitat să jefuiască autori obscuri. *Istoria picturii din Italia* şi *Şcolile italiene de pictură* ale lui Stendhal sunt un vast plagiat după Amoretti, Bossi, Venturi, Pignotti şi *tutti quanti*. Şi mai ales după *Storia pittorica della Italia* a abatelui Lanzi (Stendhal se autointitula jefuitorul lui Lanzi).

Dar *Vieţile lui Haydn, Mozart şi Metastasio*, publicate de el în 1814–1815? I se datorează, în bună măsură, lui Giuseppe Carpani, care şi-a dat seama, a ţipat în draci şi l-a atacat în *Le Constitutionnel* pe plagiatorul care îşi luase înţeleapta precauţie de a semna Louis-Alexandre-César Bombet. Jonglând cu pseudonime şi cu aproprieri clandestine, Stendhal a scos-o la capăt încă o dată ca un ofiţer de cavalerie: făcând o piruetă. *Roma, Napoli şi Florenţa*, publicate în 1817? Cartea i-a adus autorului său un articol elogios în *Edinburgh Review*, însoţit de un extras corespunzător. Dar, după doi ani, editorul şi-a dat seama că acelaşi extras fusese luat de Stendhal dintr-un număr vechi din *Edinburgh Review*. Cu aceeaşi ocazie, s-a descoperit că multe alte articole fuseseră astfel sustrase. Chiar Goethe (care îl adora pe Stendhal) a dezvăluit împrumuturi din propriile sale lucrări: „Pare să fie unul dintre acei oameni de talent care, ca ofiţer, funcţionar, spion sau poate toate în acelaşi timp, au fost împinşi ici-colo de mătura războiului; de asemenea, ştie să pună foarte bine în aplicare ceea ce i se relatează şi mai ales ştie foarte bine să-şi însuşească scrierile străine. Traduce pasaje din cartea mea *Călătorie în Italia* şi afirmă că a auzit anecdota de la o *marchesina*..." Tâlhăria are geniile sale, iar Stendhal e unul dintre ele. „De-mi vor ajunge cărţile în 1890 – scrie el –, cine se va mai gândi la grăuntele de aur găsit în noroi?"

Nerval? El va mărturisi, în *Angélique*, o datorie faţă de Diderot care ascundea un furt în dauna lui Nodier. Cât despre Musset, multă vreme acuzat că l-ar fi plagiat pe Byron („Pe fiecare pagină din scrierile sale – remarcă Jules Sandeau – regăsim o imitaţie asiduă a nobilului lord"), îl acuză la rândul său pe Byron că i-ar fi copiat pe italieni. O, bineînţeles,

Musset se sumeţeşte, face pe fecioara înspăimântată, spune: Ce? Cum? Eu? Un poet! Sunt bine cunoscute versurile sale admirabile din Dedicaţia la *Cupa şi buzele* din 1832:

Je hais comme la mort l'état de plagiaire;
Mon verre n'est pas grand, mais je bois dans mon verre.[19]

Dar, cum spune el însuşi, „între cupă şi buze, mai rămâne destul loc pentru o nenorocire". Va recidiva, de altfel, în 1834, în Cuvântul-înainte la *Comedii şi proverbe*: „Furtul unei idei, al unui cuvânt, ar trebui considerat o crimă în literatură. În pofida tuturor subtilităţilor lumii şi a lui *ce-am găsit al meu să fie*, un plagiat e tot plagiat, după cum o pisică e o pisică." Dar Musset citea ca un nebun şi împrumuta ca un hoţoman, spune Roland de Chaudenay, spicuind din Shakespeare, Mathurin Régnier, Richardson, abatele Prévost, Crébillon-fiul, Saint-Simon şi chiar amabilul Carmontelle, căruia i-a furat, candid, *Distratul*: se regăsesc mai multe scene în *N-ai cum să te gândeşti la toate*, divertisment compus cam în grabă şi reprezentat în saloanele Pleyel, pe 3 mai 1849, în faţa unui public de tinere femei în toalete primăvăratice, îngăduindu-i autorului să-şi regăsească ceea ce el numea publicul său de *năsucuri roz* (cât despre numele lui Carmontelle, a dispărut de pe afiş). „Ah, loveşte-ţi inima! Acolo este geniul!" În aparenţă, Musset s-a mulţumit să fie un profitor şi şi-a multiplicat plagiatele până la limita indiscreţiei. *Furca de tors a lui Barberine*? Adaptată după o piesă a lui Philip Massinger, un contemporan al lui Shakespeare, care o luase,

[19] „Urât îmi e ca moartea ce nu-i al meu să iau; / Paharul meu nu-i mare, dar doar din el eu beau."

la rândul său, din poveştile lui Mateo Bandello. *Carmosine*? Extrasă dintr-o poveste a lui Boccaccio, *Regele Petru din Aragon*. *Lorenzaccio*? Împrumutată din cele cinci scene ale textului *O conspiraţie din 1537*, desprins de către George Sand din *Cronicile florentine* ale lui Benedetto Varchi: de la un capăt la celălalt, imitaţia e la ea acasă. Musset a recopiat chiar un fragment dintr-o scrisoare a lui Sand în *Cu dragostea nu-i de glumit*. „Am suferit adesea, m-am înşelat uneori, dar am iubit. Eu am trăit viaţa, şi nu o fiinţă nenaturală, plăsmuită de trufia şi de plictiseala mea."[20] Da, da, Perdican, sfârşitul actului II. Deconcertant. „N-am nevoie să-ţi spun – îi scrisese Sand – că ai drept de viaţă şi de moarte asupra tuturor manuscriselor mele trecute, prezente şi viitoare." Iar el, ca omul, de ce să nu profite? Miracol al operelor încrucişate, al trimiterilor clandestine şi al înşelătoriilor amoroase!

Baudelaire (ca şi Musset) credea în originalitate, aşa de mult încât, când Villemain, secretarul perpetuu al Academiei Franceze, i-a zis: „Eu unul n-am nici o originalitate, domnule", i-a replicat: „Domnule, ce ştiţi dumneavoastră despre asta?" Ceea ce nu l-a împiedicat, în timp ce-i blestema pe compilatori, pe cei care se repetă întruna, pe plagiatorii plagiatelor şi pe criticii criticilor, să practice şi el plagiatul ca tot omul. De altfel, schiţase, în cel de-al doilea proiect de prefaţă la *Florile răului*, o „Notă despre plagiate": „Thomas Gray. Edgar Poe (2 pasaje). Longfellow (2 pasaje). Stace. Vergilius (toată bucata despre Andromaca). Eschil. Victor Hugo." În realitate, Baudelaire raporta plagiatul

[20] Alfred de Musset, *Cu dragostea nu-i de glumit*, trad. de Em. Serghie şi S. Calimachi, Editura de stat pentru literatură şi artă, 1956, p. 80.

poetic la identitatea spirituală. „Ştiţi de ce l-am tradus perfect pe Poe? scria el de la Bruxelles criticului de artă Théophile Thoré, în 1864. Pentru că semăna cu mine. Prima oară când am deschis o carte a lui, am văzut, cu spaimă şi încântare, nu numai subiecte visate de mine, ci FRAZE gândite de mine şi scrise cu douăzeci de ani înainte." Argument imparabil. Celebrul specialist în gramatică latină Donat, preceptorul lui Ieronim, se mânia din cale-afară, pare-se, când descoperea la scriitorii dinaintea lui lucruri care credea că-i aparţin. „Să piară – ţipa el –, să piară toţi cei care, înaintea noastră, ne-au imitat!" Jacques de Cailly, care a publicat o culegere de epigrame în 1667 sub pseudonimul de cavaler d'Aceilly (anagramă a numelui său), a privit acest lucru cu mult mai multă veselie.

Sur ce qu'on dit à l'auteur que sa pensée était tirée d'un autre

Dis-je quelque chose assez belle,
L'antiquité toute en cervelle
Me dit: „Je l'ai dite avant toi."
C'est une plaisante donzelle.
Que ne venait-elle après moi?
J'aurais dit la chose avant elle.[21]

Se pare că Plaut a inventat personajul Sosie. Comediantul *secund* (care juca rolul lui Mercur) trebuia să dea lovituri de bâtă comediantului *prim* pentru a-i dovedi că nu era celălalt. Aţi citit bine, plagiatorul trebuia să-l cotonogească

---

[21] „Ce-i spunem autorului când gândirea sa se trage dintr-a altuia: Cum spun ceva de căpătâi, / Pe plac Antichităţii nu-i: / Am zis-o eu întâi, şi bine, / Aşa că pune-ţi pofta-n cui. / De ce n-a fost ea după mine? / Că aş fi spus-o eu întâi."

pe cel plagiat. S-a învăţat lecţia. Plagiem şi insultăm! E un fel de-a ne aduce aminte că suntem unici şi că graniţele sunt bine trasate. Vergilius se flatează pe faţă că a dat la iveală perle din bălegarul lui Ennius. Pascal îl jefuieşte pe Montaigne afirmând că defectele acestuia sunt mari, adăugând chiar, cu sfruntare: „Nu în Montaigne, ci în mine găsesc eu tot ceea ce văd în el.“[22] Voltaire, care îi înfierează pe plagiatori, mai ales dacă aparţin clanului iezuiţilor, este cel mai feroce cu autorii pe care i-a spoliat: cu Rabelais, pe care îl tratează drept „măscărici beat“, sau cu părintele Le Moyne, care nu are „nici gust, nici geniul limbii“. Cât despre Dumas, acuzat că a împrumutat de la Schiller scene întregi, de la Walter Scott unele capitole, de la Chateaubriand pagini întregi şi restul de la aproape toată lumea, el face apel la Dumnezeu. „Dumnezeu însuşi, când l-a creat pe om, nu a putut sau nu a îndrăznit să-l inventeze: l-a făcut după chipul şi asemănarea sa. E ceea ce-l făcea pe Shakespeare să spună, când un critic stupid îl acuză că a luat câteodată o scenă întreagă de la vreun autor contemporan: *E o fată pe care am scos-o din prostime pentru a o introduce în lumea bună!* Sau ceea ce răspundea Molière, şi mai naiv, când i se adresa acelaşi reproş: *Ce-am găsit al meu să fie.* Iar Shakespeare şi Molière aveau dreptate, deoarece omul de geniu nu fură, ci cucereşte; el face din provincia pe care o ia o anexă a imperiului său; el îi impune legi, o populează cu supuşii săi, îşi întinde sceptrul de aur asupra ei şi nimeni nu îndrăzneşte să-i spună, văzându-i frumosul regat: *Această parcelă de pământ nu face deloc parte din patrimoniul tău.*“

[22] Pascal, *op. cit.*, p. 173, pasajul 64.

Coco Chanel a exprimat un punct de vedere original (şi rarisim) al plagiatului fericit. I se furau rochiile, şi ce dacă? „Ce scleroză, ce lene, ce gust administrativ, ce neîncredere în invenţie, frica de contrafaceri!" „Cu cât e mai trecătoare moda, cu atât e mai desăvârşită. N-am şti să protejăm ceea ce a murit deja." „Nu-mi place decât ceea ce inventez şi nu inventez decât dacă uit." „Existenţa nu este decât mişcare şi schimburi. Dacă aceşti croitori sunt artiştii care se pretind a fi, ei vor şti că nu există brevete în artă." „E inutilă alăturarea unei rochii de un brevet. Înseamnă să mărturiseşti că eşti cu invenţia pe sponci." „Am fost urâtă pentru că am apărat această teză, am fost boicotată, am fost privată timp de şapte ani de materii prime. Dar teza mea stă în picioare şi astăzi ca şi ieri" (Paul Morand, *Alura lui Chanel*).

Şi Faulkner! Şi Sollers! „*Paradis*, fără punctuaţie sau ghilimele, e adesea făcut din prelevări reciclate. Tensiunea înseamnă a arăta, tocmai prin intermediul unei istorii monumentale, că totul e disponibil, dar nu în trecut, ci în imediat. La limită, nu sunt citate, ci dovezi că avansăm în timp ce ne urmăm discursul." Şi Louis-René des Forêts, care a recunoscut mult mai târziu (în 1984) că a inserat în romanul său *Vorbăreţul* citate întregi din Benjamin Constant şi din Kleist! Şi William Burroughs, care a mărturisit că l-a furat pe Conrad! „A-ţi recunoaşte plagiatele înseamnă a avea curajul să fii scriitor." Împreună cu Gysin, el chiar a redactat un manifest, singurul de acest gen, după cunoştinţele mele, intitulat HOŢII.

Ieşiţi din ruşine şi mergeţi în muzeele, bibliotecile, monumentele arhitecturale, sălile de concerte, studiourile

de înregistrări şi sălile de cinema din lumea întreagă. Totul aparţine hoţului inspirat şi conştiincios. Toţi artiştii istoriei, de la pictorii cavernelor la Picasso, toţi poeţii şi scriitorii, toţi muzicienii şi arhiviştii îşi oferă mărfurile, inoportunându-l ca nişte vânzători ambulanţi. Ei îl solicită din spiritul plictisit al şcolarilor, din închisorile veneraţiei necondiţionate, din muzeele moarte şi arhivele prăfoase. Sculpturile îşi întind braţele de calcar pentru a primi transfuzia regeneratoare de carne atunci când membrele lor rănite sunt grefate pe Mister America. Dar hoţul nu se grăbeşte. *El trebuie să se asigure de calitatea mărfii şi de felul în care se potriveşte aceasta cu intenţiile sale, înainte să-i confere onoarea şi binecuvântarea supremă a furtului său.*

Cuvintele, culorile, lumina, sunetele, piatra, lemnul, bronzul aparţin artistului viu. Aparţin oricui vrea să le folosească. Jefuiţi Luvrul! Jos originalitatea, *eul servil şi steril care pune sub zăvor ceea ce creează.* Trăiască furtul, *pur, neruşinat, total. Nu suntem responsabili. Furaţi tot ce vă cade sub mână.*

(Eseuri 1)

Tachinării

În plagiat, ne facem luntre şi punte pentru ca fraza altuia să se încorporeze într-a noastră pentru a dispărea complet în aceasta: avem de-a face cu o subtilizare. În pastişă, dimpotrivă, luăm pielea altuia şi o expunem pentru a fi recunoscută: avem de-a face cu un exerciţiu actoricesc. Dar în acest exerciţiu nu autorul pastişei mărturiseşte că e falsificator, ci pastişa însăşi. Această abilitate literară poate fi recunoscută cu atât mai uşor, cu cât vizează un anumit *stil*. Deci, faţă de raptul plagiatului, pastişa implică întotdeauna, după cum spune Gérard Genette (*Palimpseste*), un *contract*: acesta este un text în care X îl imită pe Y. Pastişa trebuie identificată ca atare, altfel trece drept un text autentic al autorului său ori al modelului său.

Luaţi-l pe Proust, ale cărui pastişe par destul de apropiate de amestecul de afecţiune şi de ironie care marchează prietenia proustiană şi care se traducea prin atitudinea numită îndeobşte *tachinărie*. Pastişa proustiană nu este nici pur satirică, nici pur admirativă: regimul său propriu este cel al tachinăriei, ambiguu în mod ireductibil, în care batjocura e o modalitate de a iubi, în care ironia nu e decât un ocoliş al mângâierii. De altfel, Proust avea, ca şi Roussel, surprinzătoarea capacitate de a imita vocile şi gesturile prietenilor săi. „Cred – scrie el în *Contra lui Sainte-Beuve* – că

băiatul care se distrează aşa în mine trebuie să fie acelaşi cu acel cu auzul fin şi precis ca să simtă între două impresii, două idei, o armonie foarte subtilă pe care alţii nu o simt."[23] Prin urmare, capacitatea mimetică şi demonul analogiei n-ar fi decât una şi aceeaşi aptitudine de a percepe şi de a produce asemănări.

Autorul de pastişe scoate la iveală dedesubturile unei opere, secretele, faţa şi reversul ei. Meseria lui e indiscreţia, iar tactica sa este lupta corp la corp. Dar, în timp ce strânge în braţe corpul celuilalt, plagiatorul îl răpeşte. Pastişa imită maniile unui text, slăbiciunile şi logistica sa, pe când plagiatul procedează mai viril, uneori brutal, servindu-se de corpul celuilalt după capriciile sau încăpăţânările sale. Pastişa nu stabileşte o legătură strânsă decât cu un singur text în acelaşi timp: este *morală*. Plagiatul, în schimb, instaurează raporturi libertine şi provizorii cu multiple lucrări, după principiul bunului plac: trece de la una la alta, le pune poalele în cap, se înhăitează, apoi îşi pierde urma. Pastişa e un sistem, iar plagiatul o simplă bănuială. Dacă nu e descoperit, nu numai că plagiatorul va fi copiat un autor, dar îl va fi atras în capcană şi pe cititor. („A înşela cu adevărat constă în a înşela, apoi gata cu înşelatul, cum spuneau chinezii. Un fals, un alt fals, după care un adevăr.") Aşadar, plagiatorul nu plagiază decât din când în când. Când i se năzare, când îi vine bine; altminteri, evident, scrie şi singur. Pe cât este pastişa un gen plin, pe atât plagiatul pare găunos. Termenul *plagiator* pare atât de straniu pentru că e nu atât o stare, cât un moment.

---

[23] Marcel Proust, *Contra lui Sainte-Beuve*, trad. de Valentin şi Liana Atanasiu, Univers, Bucureşti, 1976, p. 214.

Plagiatorul își păstrează secretele. Ca și *voyeur*-ul, el își însușește lucruri care altminteri nu i se dau. Întotdeauna strategia umbrei. Pentru el, citării îi lipsește cu desăvârșire excitația; mult mai interesantă este ispitirea diavolului. Poate că-și închipuie că va fi prins din neatenție în năvoadele altora, e destul de nebun pentru a-și asuma acest risc, dar în general preferă să iasă la iveală *post factum*, după ce cartea s-a bucurat de succes. Iar acest succes îl pune la adăpost de perfidii. A fost, de pildă, cazul lui Cendrars: patruzeci și unu de poeme, dintr-un total de patruzeci și patru, din culegerea *Documentare* (intitulată în prealabil *Kodak*) conțin șapte sute de împrumuturi din *Misteriosul Doctor Cornelius* de Gustave Le Rouge, foileton în optsprezece volume apărut în 1912 și 1913. *Documentare* datează din 1924, dar Cendrars nu dă nici o explicație în privința acestei înșelătorii decât în 1945, în *Omul lovit de fulger*. „Am avut – spune el – cruzimea de a-i aduce lui Le Rouge un volum de poeme și de a-l face să constate *de visu*, citindu-le, vreo douăzeci de poeme originale pe care le publicasem sub numele său! Asta da tupeu. Dar fusesem nevoit să recurg la acest subterfugiu ce mergea până la lipsa de delicatețe – și riscând să-l pierd ca prieten – pentru a-l face să recunoască, în pofida a tot ce-ar fi putut spune în apărarea sa, că și el e poet; altminteri, de încăpățânat ce era, n-ar fi fost niciodată de acord cu așa ceva."

Plagiatorul cunoaște ceea ce Edgar Poe numește *demonul perversității*. El crede că „în natură nu există o pasiune mai nerăbdătoare la modul diabolic decât cea a unui om care, tremurând pe buza unei prăpăstii, visează să se arunce în gol". Se ia drept un „demon invizibil". Dacă își închipuie că nu va fi descoperit înseamnă că e naiv, iar, dacă are

impresia că va fi, atunci e cinic. E în acelaşi timp şi una, şi alta, fără îndoială. Pentru că perversiunea plagiatorului constă în a nu se lăsa niciodată atins de nimic. El nu e sensibil decât la noutatea de a prinde din zbor, fără să-i pese de nimeni, într-un fel de *apatie*, cum ar spune Sade. Plagiatorul fură? Să fie furat, la rândul său! Este furat? Va inventa altceva. Plagiatorul (ca şi *voyeur*-ul) uită ce fură, deoarece natura a ceea ce fură e furtivă. Şi, în fond, ceea ce fură n-are nici o importanţă pentru el. Plagiatorul este un visător al scriiturii, nimic altceva.

El operează pe furiş, în hopuri, în fugi succesive. E nu atât o apropriere, cât o retragere: propriu-zis, nu fură nimic, ci doar interceptează fraze cu privirea. El nu le şterge din text (verificaţi, tot acolo se află), doar le înşfacă dublura. Dintr-o frază face două. Îi dă un preaplin de existenţă. Astfel, plagiatorul este cu desăvârşire autorul împrumuturilor sale, deoarece un autor este cel care sporeşte, care măreşte *ceva ce există deja* (Benveniste). Între secret, provocare şi revelaţie, *întrezărirea* e cea care contează. Întrezărirea unei pasiuni de nemărturisit. Acest interstiţiu al plăcerii furate este modul în care trişează. Credem că doreşte un obiect, dar, în realitate, nu doreşte decât să-l surprindă sau să-l înşface. Straniu fenomen mai e şi plagiatul! El amplifică paradoxul expus de „ochiul“ din romanul lui Nabokov: „Eu unul nu exist: nu există decât mii de oglinzi care mă reflectă. La fiecare întâlnire a mea, creşte mulţimea de fantome care seamănă cu mine. Ele trăiesc undeva, unde se şi înmulţesc. Numai eu nu exist.“ Şi mai mult decât atât: „Jur, jur că-s fericit. Am înţeles că singura fericire de pe pământ este de a observa, de a trage cu ochiul, de a pândi, de a-ţi scruta personajul şi pe cele ale altora, de a fi doar

o privire, un ochi imens, uşor sticlos, un pic injectat cu sânge şi care nu clipeşte niciodată. Jur că aceasta este fericirea."

„La mine acasă – scrie Montaigne (*Eseuri*, III, 3) –, mă trag adesea în cărtularul meu, de unde pot avea şi ochiul peste gospodărie: mă aflu deasupra intrării şi am vedere peste grădină, curtea păsărilor, ogradă şi mai toate părţile casei. Acolo frunzăresc în ceasul acesta o carte, în altul alta, fără rânduială şi plănuit, pe apucatelea: când visez, când însemn şi spun diacului meu, plimbându-mă, visările pe care le dau aici la iveală."[24] *Cărtularul* său este o mare firidă pentru haine; odinioară era cel mai nefolosit loc al casei. Instalat la al treilea etaj din turnul de pe colţ al castelului, el este înainte de toate sălaşul privirii. Montaigne îşi poate vedea, fără să fie văzut, casa şi oamenii. Acolo, spune el, este îndeosebi scaunul său şi tot acolo se ascunde. Nu vine decât în timpul zilei. Cărţile sunt aranjate de jur-împrejur pe cinci rânduri, putând vedea dintr-o singură privire miile de cărţi din colecţia sa. Uneori le răsfoieşte, la întâmplare, alandala, nefiind pentru el decât o simplă solicitare. Ceea ce găseşte în ele are mult mai puţină importanţă decât ceea ce a devenit graţie lor.

Montaigne este un pândar. Un pândar al umbrelor. Un pândar al citatelor. El îşi fură propriul său fond pentru a extrage o sentinţă, o apostilă sau un argument, o amorsă de reflecţie. Pentru că nu are ţinere de minte, spune el, sau pentru că lectura prea îndelungată îl oboseşte. Dar nu-şi însuşeşte decât ceea ce-i convine firii sale. De altfel, are tot vocabularul unui hoţ: el „şterpeleşte de ici, de colo", „mangleşte", „mănâncă pe veresie", „ciordeşte" etc. El procedează

[24] Montaigne, *op. cit.*, vol. II, p. 395.

„în reprize, prin mici tatonări uşoare“, „palpează“ autorii din vechime şi se străduieşte să ajungă pe potriva furturilor sale. Gestul este precis şi plin de aventură. Deşi are ceea ce el numeşte *o vorbire soldăţească*, cum spunea Suetonius despre Iulius Cezar, nu face decât să atingă uşor cuvintele celorlalţi, ca şi când ar deveni brusc atent la un acord al vocii, o percepţie intensă a timpului. Montaigne are eleganţa fraudelor sale şi privirea evazivă, ca şi cum s-ar teme să fie descoperit sau blamat. „Cine ar stărui să spună totul – scrie el – ar şi stărui să nu facă cele ce-l nevoiesc să tacă“[25] (III, 5).

„Printre atâtea împrumuturi, tare îmi cade bine să mai fur la vreunul, prefăcându-le şi ticluindu-le pentru o nouă folosire“[26] (III, 12). Şi adaugă, în ediţia din 1588: „Ca şi geambaşii care vopsesc uneori coada şi părul cailor, alteori îi chioresc.“[27] Delicateţea are nevoie uneori de puţină brutalitate. Iar Montaigne se arată destul de cavaler cu sursele sale, în frunte cu Seneca şi Plutarh. Uneori le menţionează numele, alteori nu. I se întâmplă să-i deformeze, să-i parafrazeze sau să-i recopieze cuvânt cu cuvânt. Fragmente mari luate dintr-o Scrisoare către Lucilius (IV, 33) a lui Seneca sunt astfel reluate în capitolul „Despre creşterea copiilor“, fără ca acest lucru să fie indicat. În fond, puţin îi pasă. El îşi urmează gândirea. Textul său e cusut dintr-o mie de lucruri disparate: el construieşte, întăreşte, pune cap la cap, aranjează. Vorbeşte el însuşi de „învârstare slab prinsă“[28], de capitole făcute „din bucăţi şi bucăţele“, de „rapsodie“,

---

[25] *Ibidem*, p. 412.
[26] *Ibidem*, p. 623.
[27] *Ibidem*.
[28] *Ibidem*, p. 530.

de „tocăniţă", de „mâzgălitură", de „fărâmiţare". E ceea ce Butor numeşte *anluminuri* sau *haşurări, încrustaţii diverse.* „Nu amintesc de alţii decât pentru a spune mai vârtos ceea ce spun eu"[29] (I, 26). „Orice limbă ar vorbi cărţile, eu le vorbesc pe a mea"[30] (II, 10). Împrumutul nu este pentru el decât o modalitate de a-şi reda propria sa figură.

„Nu-s om să ţin minte"[31], mai spune el. Împrumuturile sale îi scapă, alunecă deasupra sa fără a-l afecta, nu sunt importante în sine, nu sunt decât un moment al sinelui, o fugă, un acord provizoriu. Citatele sale sunt prezente pentru că s-a nimerit să-i cadă sub ochi. Pentru că erau ele, pentru că era şi el. Ele ar putea la fel de bine să nu fie. Faptul că mărturiseşte atât de uşor că e manglitor sau hoţoman e nu atât pentru a induce în eroare sau din amor propriu (cum îi va reproşa Malebranche, în a sa *Cercetare asupra adevărului*, deoarece Montaigne nu manifestă, în mod vădit, vreo penitenţă sau vreo părere de rău şi mai ales îşi dă în vileag propria sa introspecţie, dezvăluindu-şi secretul autoanalizei), cât pentru a i se trece cu vederea autoritatea surselor sale şi pentru a-şi amăgi cititorul. Fiecare n-are decât să se inspire de unde vrea, câtă vreme nu se supune nimănui. Montaigne nu-şi însuşeşte bunul altuia decât pentru a şi-l ajusta în funcţie de propria sa persoană, înfrumuseţându-se cu acest artificiu numai pentru a se dezvălui pe sine şi mai mult. De unde şi elogiul pe care îl aduce machiajului. Atunci, de ce să mai cităm, dacă tot n-are nici un sens? Probabil, ar spune el, pentru

---

[29] *Ibidem*, vol. I, p. 139.
[30] *Ibidem*, p. 405.
[31] *Ibidem*, p. 393.

că nu pot face altfel, pentru că există în mine o plăcere a citării, inexplicabilă şi intensă, căreia nimic nu-i vine de hac. Dar poate că mărturia nu este decât scuza disimulării. Şi aşa este şi cu plagiatul, şi cu prohabul, „amintind cea parte bărbătească pe care de ruşine nu o putem numi, şi totuşi o punem sub ochii tuturor, fălindu-ne“[32] (I, 23).

Asta îmi aparţine mie, iar ailaltă ţie? Montaigne nu crede cu adevărat în aşa ceva, nu mai mult ca în altceva, notează Antoine Compagnon (*A doua mână*). Totul se amestecă, nimic nu e scris pe curat. Nu există mai multă repetiţie proprie decât originalitate pură, nu există o diferenţă esenţială între citare, împrumut şi restul. Orice discurs este „implicaţie şi împletire“ de limbaj, „nu facem altceva decât să ne glosăm reciproc“. Variind în cursul frazei, deplasând încontinuu perspectiva, Montaigne ne *dă de înţeles* că timpul şi-a schimbat substanţa. În religie, explica Spinoza, fiecare aparţine pe deplin sieşi şi nu ţine decât de sine însuşi. Montaigne însă e mereu în căutarea sinelui şi nu ţine decât de ceilalţi. La urma urmelor, nimeni nu scrie pe viu, ci după mai mulţi curenţi personali de disoluţie (Yves Pagès).

---

[32] *Ibidem*, p. 110.

Perec se amuză

În secolul al XVII-lea, s-a înfiinţat la Paris un curs public care avea un scop destul de aparte. Oudart Richesource, care se autointitula „director al Academiei oratorilor filozofici", îi învăţa pe cei care se simţeau lipsiţi de orice talent literar cum să devină autori distinşi. El a decorat această nouă ştiinţă cu titlul de *plagiatorism*. Iar în 1667, a publicat principiile artei sale sub titlul lipsit de echivoc: *Masca oratorilor sau Cum să deghizezi tot felul de compoziţii...* Ce este plagiatorismul? Este „arta – scrie el – pe care unii o întrebuinţează cu multă îndemânare, de a deghiza tot felul de discursuri, compuse de ei sau ieşite de sub o pană străină, astfel încât autorul însuşi să nu-şi poată recunoaşte propria lucrare, propriul său stil şi fondul operei sale, arătând prin asta cât de bine va fi fost deghizat întregul." Metoda constă în aranjarea tuturor părţilor pe care vrem să le furăm într-o nouă ordine, precum şi în înlocuirea cuvintelor şi a frazelor cu echivalentele lor. La care vom adăuga, pe alocuri, lucruri din producţia proprie, vom modifica ritmul, vom şterge ce e de prisos. Vom putea chiar, dar nu obligatoriu, să ne cităm modelul, omagiind nivelul înalt al lucrărilor sale. Mai mulţi scriitori, printre care Fléchier, care i-a dedicat versuri, au frecventat în tinereţe cursurile acestui profesor de literatură fabricată, căruia îi datorăm, de asemenea,

Arta de a vorbi bine sau Topicile franceze, care ne oferă gânduri pentru a vorbi bine despre orice fără nici o pregătire. Dar plagiatorul n-ar şti să subscrie la şiretlicurile elementare ale declamatorului. Întrucât are demonul cuvântului just. Pentru el, cum spunea Conrad, „cuvintele au întotdeauna mai multă putere decât sensul". Îşi interzice singur substituţia. Crede că există ceva fortifiant şi entuziasmant într-o mică frază care cade la ţanc – era să zic bine croită. „Asta – îşi spune el – mi-ar fi plăcut mult să fi scris-o eu"; „Este exact ceea ce voiam şi eu să spun, iată o frază aşa de minunată că nu mai e nevoie s-o rescriu." Parafraza sau perifraza ar fi o trădare. O trădare amoroasă. Dacă tot e să copieze, măcar să copieze originalul, nu copia.

Plagiatul nu e decât un citat deghizat sau abuziv. Un citat care nu-şi spune numele. O „a doua mână", cum spune Antoine Compagnon, o mână ce şterge urmele lăsate de mâna anterioară. Numele autorului dispare, voalat sau subtilizat: nu mai rămâne decât amintirea unui text rătăcit. Astfel încât, în cazul plagiatului, suntem în prezenţa unui text fără autor şi a unui autor fără text. Ca şi când, în spatele numelui afişat, plagiatorul şi-ar fi manifestat dorinţa de a dispărea. De a nu fi nimic, spune Michel Schneider (*Hoţi de cuvinte*), nimic altceva decât umbra celuilalt, urma, pasul său. Ca şi când, în acest gest de răpire, am fi în acelaşi timp hoţul şi prada sa; nu ne-am însuşi o frază decât pentru a ne lăsa absorbiţi mai bine de ea. La urma urmelor, ceea ce am vrea îndeosebi să furăm de la alţii e sinele nostru. Robert Mallet afirma că Gide putea fi succesiv şi simultan oricine: întregul *Jurnal* confirmă acest dar unic de a se deplasa, în el şi în afara lui, până ar dispărea. Plagiatorul are aceeaşi inocenţă sau aceeaşi tactică: revelaţia către sine

se face de fiecare dată la modul pierderii, ca şi cum şi-ar purta în sine propria ştergere, ca şi cum n-ar visa decât un singur lucru, *să dezerteze.*

Prin plasarea ghilimelelor, citatul îşi mărturiseşte datoria: el propune un fel de reparare a efracţiei comise de gândire. El prelungeşte memoria unui text, ceea ce face şi plagiatul, dar el îi restituie numele, îl înscrie în timpul său, îi semnalează urma, îi face arheologia. Într-un anumit fel, îl restituie trecutului. Refuză să se amestece cu acesta, să-l „prelucreze", să-l încorporeze în propria sa limbă: el îl muzeifică. Plagiatul, dimpotrivă, este „ceva viu care arată ceva viu" (Sollers). Înseamnă să acceptăm de la bun început ideea că orice frază este trecătoare, că propria frază la rândul ei va fi coruptă, distrusă, transformată. Înseamnă să nu credem nici în originea, nici în veşnicia cuvintelor. Altfel spus, acea intrigantă impresie de *deja citit*, acel presentiment al unei capcane, acel joc făţiş măsluit pe care îl descoperim în plagiat nu e nici mai mult, nici mai puţin decât o ştergere a memoriei: textul final devine un fel de palimpsest, de arborescenţă cu origini multiple, plasate sub semnul hazardului şi niciodată pe deplin elucidate. Plagiatul, spre deosebire de citat, conduce întotdeauna către un mister, ca şi cum am sonda în câteva fraze străfundul universului.

De altfel, citatul e departe de a fi inocent: sub aparenţele sale virtuoase, sub plecăciunile şi politeţurile sale, el poate ascunde un veritabil abuz faţă de celălalt, un exces de încredere sau o uzurpare pură şi simplă. Există numeroase alunecări între o gândire în care celălalt nu se recunoaşte pe deplin, o gândire în care vă însuşiţi sensul care vă convine, şi substituirea pură şi simplă a gândirii voastre cu gândirea lui. Plagiatorul nu-şi oferă nici un alibi de acest gen. El

asimilează în textul său fraze luate de ici, de colo, se foloseşte de ele ca de nişte pivoţi, puncte de sprijin, amorse ale propriei sale compoziţii. Fraza nu-i oferă credit, ci pur şi simplu sprijin, ca o cheie de boltă. E ceea ce Julia Kristeva, referindu-se la decorul şi la clienţii hotelului Ritz, din romanul lui Proust, numeşte „*shifters* metaforici". Textul este un pod suspendat deasupra golului care-l îngrozeşte. El se arcuieşte din răsputeri (Montaigne vorbeşte despre limbajul care „se arcuieşte în afară", adică fără susţinere) graţie unei serii de relee continue, unei reţele de noduri sau de articulaţii care îl etanşează, înainte de a dispărea în noua arhitectură în care, departe de a fi în plus, nu mai sunt totuşi ele însele.

Georges Perec întrebuinţa un *sistem*, ceea ce *a priori* este contrar plagiatorului, care nu gustă decât ceea ce e furtiv, arbitrar sau eschivă. De altfel, e greu să vorbim, în romanele sale, de citate: mai degrabă ar fi vorba de un plagiat anunţat şi asumat (deşi nu sunt date toate referinţele), după un sistem complicat de reguli şi de constrângeri pe care le-a descris îndeosebi în „Caiet de sarcini pentru *Viaţa – instrucţiuni de folosire*". Declară aici că a împrumutat de la vreo treizeci de scriitori şi de opere, dintre care fiecare este citat cam de zece ori, în locuri dinainte stabilite. Exerciţiu „oulipian", ca palindromul, poemul heterogramatic sau lipograma în *e* (*Dispariţia*), romanul este conceput ca o „maşină de istorisit", o „versiune programată a invenţiei narative". Ce-i drept, Perec nu ne-a lămurit niciodată asupra modului în care preleva un anumit citat. Mecanismul împrumuturilor sale rămâne obscur şi, fără îndoială, niciodată complet deliberat.

Oare citatul generează scenariul? Sau, dimpotrivă, este inserat într-o scenă deja existentă, pe care vine s-o naturalizeze

cumva? Mister. Uneori împrumutul este dublat el însuşi de un alt împrumut, într-o cascadă de imagini eteroclite căreia îi reînnoadă cu şiretenie capetele. De pildă, în capitolul 32, unde Perec leagă de un citat din *Trecerea Uliului*, de Butor, o aluzie la o serie de „pahare furăcioase“ pe care le foloseau hangiii din marile porturi ale secolului al XIX-lea pentru a potoli chelfănelile dintre mateloţi: „Semănând la exterior cu nişte cilindri adevăraţi, se micşorează în interior cât nişte degetare, aceste false defecte fiind de obicei disimulate de modul grosolan în care a fost suflată sticla.“ Aceste pahare furăcioase, furate direct din *Moby Dick*, reprezintă unul dintre acele jocuri de intertextualitate după care era înnebunit Perec. Altminteri, imaginea împrumutată este ea însăşi furată de la un al treilea autor, ca acele bucăţi de „grafit, antracit, huilă, lignit şi turbă“ luate de la Butor, care le prădase, la rândul său, din capitolul al doilea din *Călătorie spre centrul pământului* de Jules Verne. Se întâmplă ca Perec să modifice frazele furate, dar nu întotdeauna. Totuşi, s-a observat că avea grijă în mod deosebit de punctele de legătură, de zonele de contact între textul iniţial şi cel al său şi că, pentru a facilita intruziunea corpurilor străine, recurgea adesea la enumerare: din acest punct de vedere, enumerarea constituie un bun instrument de disimulare.

Perec nu e un plagiator *stricto sensu*, ci doar imită comportamentul unuia, ceea ce poate că e o abilitate suplimentară pentru a nu mai trebui să recunoască toate furtişagurile. El vorbeşte de *constrângere*, dar, pentru a fi totală, trebuia ca alegerea să fie complet oarbă. Dacă Perec, dintr-un motiv sau altul, a ales un anumit pasaj din Rabelais, din Jules Verne sau din Italo Calvino pentru că simţea nevoia, suntem deja în plin plagiat. Dar, după cum se vede, ceea ce lipseşte în

mod esenţial de aici este *disimularea.* Perec, graţie sistemului său, de-dramatizează plagiatul. El se debarasează de orice perversiune. Nimic ruşinos, reprobator sau infamant la el, deoarece totul (sau aproape totul) este enunţat pe loc. Plagiatorul, în schimb, nu suflă un cuvânt. Se abţine chiar şi după aceea să mărturisească ceva. Păstrează un secret a cărui dezvăluire e aleatorie şi al cărui risc e major: a ales calea cea grea. Unii rămân marcaţi pe viaţă, ca şi când ar purta o literă stacojie pe piele. Sistemul lui Perec este un joc extravagant de construcţie, o pură încrustare de cunoaşteri, o halterofilie intelectuală. La el, rana nu e niciodată expusă, ci abil sulemenită. În fond, Perec se amuză. În clipa în care disimulează, vrea să se reabiliteze. Perversul poate accepta sau poate risca să se piardă. Nu şi obsesivul. Obsesivul îşi transformă obsesia în exerciţiu de admiraţie. Pentru pervers, opera de artă este iremediabil legată de pierdere. Pentru obsesiv, de saturaţie. „A umple golul care mai rămâne“, spune el.

Oare atunci e de partea ostentaţiei sau de partea secretului? A narcisismului sau a măştii? Perec e într-un du-te-vino. Enunţă deschis regula jocului pentru a-şi disimula obsesiile şi, prin virtuozitate, îşi face uitate scamatoriile. „Încă o dată – scrie el –, capcanele scriiturii sunt pe poziţii. Încă o dată, am fost ca un copil care se joacă de-a v-aţi ascunselea şi care nu ştie de ce se teme sau ce-şi doreşte mai mult: să rămână ascuns, să fie descoperit“ (*W sau amintirea copilăriei*).

Toba-trompetă

„Amiel era unul dintre cei care-mi retezau mâinile şi picioarele", scrie Marcel Bénabou (*De ce n-am scris nici una dintre cărţile mele*). „Spusese deja totul. Aş fi putut face o carte incontestabil a mea până în cele mai mici detalii (de exemplu, această carte, pentru că, la urma urmelor, nici Amiel nu şi-a scris nici una dintre cărţile sale) doar combinând câteva bucăţi din *Jurnal*. N-am făcut-o. Ba chiar am pus *Jurnalul* într-un colţ obscur al bibliotecii mele, în spatele unui rând straşnic de lucrări filologice. Dintr-o prudenţă elementară sau mai degrabă dintr-un reflex de legitimă apărare. Deoarece îmi e de-ajuns să deschid unul dintre acele nefericite volume ca să-mi simt pieirea: mă afund în nisipuri mişcătoare." De unde vine această irezistibilă atracţie exercitată de copiere? Această fascinaţie buimacă? Această halucinaţie prin care nu te mai poţi smulge dintr-o carte decât dacă-ţi laşi acolo pielea, nu te mai poţi desprinde de ea fără să o contrafaci?

Plagiatul, să nu uităm, se naşte din lectură. Ca şi când între carte şi cititor s-ar instaura o prea mare apropiere sau o influenţă prea puternică. Cititorul nu numai că nu se poate desprinde de aceasta, dar nu poate schimba o iotă, n-ar şti s-o reformuleze altfel, este cuprins de farmecul ei. Actul de a scrie începe cu admiraţia şi tentaţia furtului.

„A te ascunde în neclintire, a te piti în tăcere, a te ascunde fără a lăsa la vedere vreo parte îndepărtată sau periferică a corpului, acesta este prădătorul“ (P. Quignard). Plagiatul traduce acest prim impuls. E un moment de trecere, un fel de interstiţiu între lectură şi scriitură, ca şi cum scriitura ar conţine încă lectura, ca şi când substanţa lecturii ar fi încorporată deja în scriitură. Nu există nimic intermediar între cele două, doar o alunecare a timpului. În prefaţa la traducerea tratatului lui Didim cel Orb, *Despre Sfântul Duh*, Ieronim scria: „Am preferat întotdeauna să apar ca traducătorul lucrării altcuiva decât să mă împodobesc, ca o cioară mică şi urâtă, cu nişte culori strălucitoare de împrumut.“ Nu e oare mărturisirea (comentează Valery Larbaud) a admiraţiei sale pentru carte şi a tentaţiei pe care a avut-o de a şi-o însuşi, poate copiind-o sau imitând-o îndeaproape? Nu e oare şi indicaţia precisă a nevoii, a instinctului profund căruia îi răspunde traducerea? Acest instinct primitiv de apropriere, care-i călăuzeşte, după Larbaud, atât pe plagiatori, cât şi pe traducători, această comunicare intimă şi constantă cu cartea care ne aparţine până într-acolo încât o atragem în afara ei înseşi – el califică asta drept *filotesios*, de îndrăgostit, după chipul acelei îmbrăţişări de care vorbeşte Homer în *Odiseea* între zeul-fluviu Enipeu şi muritoarea Tyro.

A fura fragmente sau a scrie fragmentar ţine, până la urmă, de aceeaşi estetică, atât de fin descrisă de Barthes, el însuşi un mare cititor al lui Nietzsche. Fragmentul, spune el, este gustul prealabil pentru detaliu, pasiunea începuturilor („câte începuturi, atâtea plăceri“), un fel de flirt scurt, cât ai clipi, fără urmări. Focalizând pe un detaliu dintr-o scenă, îl voi circumscrie delicat, apoi îl voi înşfăca

şi îl voi birui. E aşadar o scânteiere fugace, uneori o solicitare presantă, cu atât mai mult cu cât anumite fraze par să se dăruiască fără reţineri, în aşteptarea unei mâini care să le mângâie, în căutarea disperată a unei priviri. Faptul că întrebuinţarea citării este explicită sau implicită nu schimbă nimic: important e că textul nu mai e o traversare a unor elemente disparate, o potrivire provizorie, un agregat impur.

Tocmai din aceste relaţii imprevizibile, din aceste metonimii ale lecturii i s-a tras lui Leiris dorinţa de a scrie. E „acea nevoie difuză – scrie el în *Bifări* –, pe care am resimţit-o întotdeauna, de a confrunta, de a grupa, de a uni între ele elemente distincte, ca printr-un apetit obscur de juxtapunere sau de combinare, asemănător, fără îndoială, cu acela care mă făcea să consider atrăgător, când eram foarte mic, un obiect compozit precum *toba-trompetă*". Ce e toba-trompetă? O curiozitate născută din hazard sau din confuzie, o jucărie-surpriză pe care a visat-o atât de mult, încât a pornit s-o caute (dar degeaba) în cataloagele de cadouri. „Totul pentru că am auzit, într-o bună zi, la plimbare, acea mixtură muzicală bazată pe instrumente de suflat şi de percuţie şi am crezut că provenea din toba aparent obişnuită cu care se amuzau doi copii, fără să fi remarcat (am recunoscut mai târziu) că una dintre cele două puşlamale, unindu-şi jocul cu cel al tovarăşului său toboşar, era înarmată cu o trompetă în care sufla din toţi bojocii."

Acoperământ sau veşmânt făcut din diferite piese cusute împreună, *cento*-ul roman era folosit la îmbrăcarea sclavilor, la făcutul plăpumilor sau chiar, îmbibat cu apă şi oţet, la stingerea focului. Această împestriţătură de stofă a dat numele *centonului*, gen de poezie în mozaic ce constă, spune Nodier, în „a compune despre un subiect nou un

poem făcut din versuri sau din secţiuni versificate împrumutate de la unul sau mai mulţi poeţi din vechime şi aplicate adesea cu accepţiuni foarte diferite de întrebuinţarea lor originară". Cel mai vechi centon care ne-a fost transmis este *Medeea* lui Hosidius Geta, tragedie alcătuită din versuri ale lui Vergilius. Două secole mai târziu, provocat de împăratul Valentinian, Ausonius a compus un *centon nupţial*, pornind tot de la emistihurile lui Vergilius. Centonul îl duce cu gândul la acel joc de răbdare pe care grecii îl numeau *ostomahie*. Sunt piese de os, paisprezece la număr, decupate în figuri geometrice, care în diverse asamblări reprezintă o mie de lucruri: mistreţ feroce, mirmidon înarmat, vânător la pândă, *kantharos* şi numeroase alte imagini de acest gen, ce variază în funcţie de dexteritatea jucătorilor. „Dar – precizează el – cei îndemânatici sunt surprinzători în combinaţiile lor, pe când cei neîndemânatici sunt ridicoli în aranjamentele lor."

Curios personaj acest Ausonius. Autor păgân, gramatician şi retor vreme de trei decenii, n-a început practic să scrie şi să publice decât la cincizeci şi patru de ani, după sosirea sa în Trier. Lucruri curioase, care ne duc cu gândul la Queneau. Reguli arbitrare, constrângeri sofisticate şi subiecte frivole: el versifică – întocmai! – calendarul şi descompunerea lui treizeci în factori primi. Enumeră toţi membrii familiei sale, până la stră-strănepoţii săi de unchi şi la rubedeniile soţiei sale, pe care nu le cunoaşte (*Parentalia*). Îşi face orarul zilnic (*Ephemeris*), compune o rugăciune în versuri numite „ropalice", care dau poemului forma unei măciuci, iar în al său *Grif despre numărul trei*, ce conţine nouăzeci de hexametri („de zece ori câte trei ori trei"), el scrie: „Numărul trei le întrece pe toate, trei este un zeu unic." Bucurie

nemăsurată a cuvintelor, pe care le ia de la toţi, dispersează, aranjează, reactualizează; poezie care trebuie citită, spune el, „cu puţină veselie şi o uşoară beţie“, creaţie savantă şi perfect gratuită care oferă doar plăcere; astfel este *Centonul nupţial*, reuşind turul de forţă (într-o sută treizeci şi unu de hexametri) de a face din castul autor al *Eneidei* (supranumit, pare-se, „Fecioara“) un amabil libertin. Este vorba de o noapte a nunţii sau mai exact de lupta parodică a Crengii (*ramus*) şi a Despicăturii (*rima*). Ultimul cuvânt e *ridere*. „E suficientă, dragul meu Paulus, o singură pagină licenţioasă; râzi, Paulus, nu vreau nimic mai mult.“

O bagatelă, deci, care nu ţine, spune el, decât de memorie şi pe care, de altfel, a fuşerit-o într-o singură zi, plus câteva ore din noapte. Adresată prietenului său Axius Paulus, retor la Saintes, cu această dedicaţie: „Primeşte această mică lucrare care face o suită din mai multe incoerenţe, un tot dintr-o diversitate, o flecăreală din lucruri serioase şi care-mi aparţine, deşi e a altcuiva.“ Iată începutul:

IMMINUTIO

Ae XI, 631. *Postquam congressi // sola sub nocte per umbram*, Ae VI, 268.
G III, 267. *Et mentem Venus ipsa dedit // nova praelia tentant*, Ae III, 240.
Ae X, 892. *Tollit se arrectum: // conentem plurima frustra*, Ae IX, 398.
Ae X, 699. *Occupat os faciemque, // pedem pede fervidus urget*, Ae XII, 748.
Ae VII, 362. *Perfidus alta petens: // ramum, qui veste latebat*, Ae VI, 406.

B X, 27. *Sanguineis ebuli bacis minioque rubentem.*
Ae XII, 312. *Nudato capite // et pedibus per mutua nexis,* Ae VII, 66.
Ae III, 658. *Monstrum horrendum, informe, ingens, cui lumen ademptum.*
Ae X, 788. *Eripit a femore et trepidanti fervidus instat.*
Ae I, 159. *Est in secessu, // tenuis quo semita ducit,* Ae XI, 524.
Ae VIII, 392. *Ignea rima micans: //*

DEFLORARE

Când sunt singuri, aproape unul de celălalt în umbra nopţii, iar Venus însăşi le insuflă spirit, îşi încearcă puterile în noi lupte. El se ridică drept: în pofida tuturor eforturilor inutile pe care ea le face, el îi ia gura şi chipul, piciorul său fierbinte îl apasă pe-al ei, dar perfidul ţinteşte mai sus. Creanga, ascunsă sub veşmânt, roşie precum boabele sângerii de soc şi de cinabru, are capul gol. Odată împleticite picioarele, acest monstru oribil, înspăimântător, uriaş, căruia nu i se mai arătase lumina zilei, se desprinde de coapsă şi, înflăcărat, se striveşte de soţia tremurătoare. Într-un ascunziş spre care duce o cărare strâmtă, despicătura înfierbântată tresare...

Centonul a cunoscut o posteritate vie şi neaşteptată. În secolul al V-lea, Atenais, soţia împăratului Teodosie cel Tânăr, a compus, sub numele de Aelia Eudoxia, o *Viaţă a lui Isus Cristos* în întregime din pasaje luate din *Iliada* şi *Odiseea*. În Renaştere, Lelio Capilupi, originar din Mantova,

a avut din nou ideea de a pune alături fragmente din versuri de-ale lui Vergilius pentru a compune centoane pe diverse teme care puteau fi interesante în funcţie de împrejurări: unul dintre ele se referă la călugări, altul la femei, al treilea la sifilis. În 1677, modenezul Ramazzini, în *De bello Siciliae*, a forţat emistihurile lui Vergilius să celebreze victoriile lui Abraham Duquesne, în vreme ce Étienne de Pleurre, canonic călugăr la Saint-Victor, în Paris, propunea o *Adoraţie a Magilor*, graţie unor savante tăieturi din acelaşi *corpus*. În fine, baronul Héron de Villefosse, inginerul-şef al minelor, a ajustat pasaje din Cicero, Titus Livius, Sallustius, Tacitus sau Suetonius, pentru a alcătui o cărticică picantă intitulată *Eseu despre istoria Revoluţiei Franceze* de către un grup de istorici latini. Centonul, putând preschimba orice imagine în ceea ce dorim, n-are, fireşte, altă valoare decât abilitatea autorului său. E o arlechinadă, un puzzle sau un rebus – surpriza vine din distanţa, uneori din paradoxul, dintre fragmentele răzleţe care sunt culese şi ceea ce se inventează de aici, precum şi din plăcerea erudită a recunoaşterii pasajelor citate. El demonstrează că literatura nu e niciodată decât o ingenioasă distribuţie de cuvinte şi de fraze, a căror origine e pretutindeni, iar graniţele nicăieri.

În *Mica fabrică de literatură*, un soi de „atelier de literatură potenţială“ destinată copiilor, Alain Duchesne şi Thierry Leguay au numărat absolut toate căile şi ocolişurile atelierului de scriitură. Sunt oferite aici regulile colajului, ale *cut-up*-ului, ale textului împănat, ale textului spintecat, ale lăstarului, ale cornetului de hârtie al dadaiştilor, ale metodei S + 7, ale paginii smulse, ale cărţii mâncate de şobolani şi multe altele. Este totodată şi o istorie a *deja spusului* (unde e chemată literatura universală), şi un

mod ingenios de *reîmpărţire a cărţilor*. *Cut-up*-ul, de exemplu. Procedeu narativ, aleatoriu, armă de război, metodă critică de lectură, *cut-up*-ul, pus la punct de Gysin, în 1959, face din text ceva indistinct, ironic, compact, arătând o „ostilitate internă faţă de actul de explicare“ şi încetând să mai fie şi asimilabil, odată ce nu mai e parafrazabil.

> *Burroughs, spune Gysin [*Există pretutindeni poeţi*], avea la îndemână o traducere englezească a poemelor lui Arthur Rimbaud. El a extras de acolo un anumit număr de poeme* cut-up, *considerând că au un efect satisfăcător: într-adevăr, îşi dăduse foarte repede seama că rezultatul depindea de cât de bun era materialul. Chiar şi făcut bucăţi şi alcătuit din nou după fantezia lui Bill, textul lui Rimbaud tot mai era perceptibil, şi – ceea ce poate surprinde şi mai mult – cuvintele poemului căpătau* semnificaţii noi, mai puternice, mai acerbe.
>
> *Totuşi, nu am abandonat lectura oarecum particulară a marilor cotidiene, pentru că obţineam efecte umoristice incredibile. Totul trecea pe acolo, chiar şi scrisorile pe care le primeam. Simplul fapt de a le decupa şi de a citi într-o nouă ordine aceste fraze ne dădea impresia că* aducem o lumină fără precedent asupra a ceea ce se scrisese deja *[...]. Există în această muncă ceva* profund ironic, *dar asta nu s-a remarcat întotdeauna [...]. Ambiţia noastră era de a distruge legăturile presupuse naturale ale limbajului, dar care, în fond, nu sunt decât expresia Puterii, arma privilegiată a* Controlului, *şi chiar a* Controlului *în esenţa sa, atât în lumea exterioară, cât şi în cea a dialogului lăuntric.*

„Nimic nu e adevărat, totul e permis", spunea Hassan i-Sabbah, şeful Haşişinilor. Burroughs şi Gysin au extras din ultimele cuvinte ale Bătrânului de pe Munte un principiu de libertate a invenţiei literare. Nu, spun ei, cuvintele nu aparţin nimănui, putem decupa adevărul din afara oricărui cuvânt scris sau vorbit, orice pasaj narativ sau orice pasaj, să spunem, de imagini poetice este subiectul unui număr nedeterminat de variaţii, care toate pot fi interesante în sine; o pagină din Rimbaud, decupată şi dispusă într-o nouă ordine, va da imagini cu totul noi, imagini ale lui Rimbaud, imagini adevărate ale lui Rimbaud, dar noi. Nu se joacă doar o partidă: împărţiţi din nou cărţile, *any number can play*.

Duetiștii

Ştiţi nuvela publicată de Henry James în 1893 şi intitulată *Viaţa privată*? Este povestea câtorva personalităţi din fauna mondenă a Londrei pe care hazardul unei vilegiaturi le-a adus împreună într-un hotel din Oberlandul bernez. Un incident petrecut în timpul unei plimbări o determină pe actriţa Blanche Adney să-i facă naratorului o remarcă judicioasă: unele persoane, cum e prietenul lor lordul Mellifont, nu există decât prin raportare la celelalte. Când nu poate străluci sau nu se poate pune în valoare în faţa unui auditoriu, nobilul englez dispare ca prin minune. James ia remarca la modul literal şi arată cum acest om fals dispare *ca o fantomă* de îndată ce actriţa îl lasă singur şi cum reapare de îndată ce ea îi caută prezenţa. O a doua remarcă a lui Blanche Adney îl conduce pe narator la o constatare la fel de tulburătoare. Inerţia celebrului dramaturg Wawdrey în scrierea piesei pe care i-a promis-o actriţei îi sugerează că acesta nu şi-ar scrie singur operele. Profitând de faptul că Blanche se află pe terasă în compania lui, vorbind despre stele, naratorul pătrunde în camera scriitorului pentru a arunca o privire indiscretă asupra manuscriselor acestuia, iar acolo îl descoperă pe *celălalt. Scriind*, adus de spate, în umbră. Un altul care semăna atât de bine cu Wawdrey încât puteau fi confundaţi, ca şi când nu erau

decât identitățile alternative ale unui unic personaj, constituind în doi o unică rațiune socială, fără ca unul să poată continua treaba în lipsa celuilalt. „Iată – îi spune el lui Blanche –, sunt doi." Wawdrey, ca orice scriitor, este un maestru al disimulării sub toate formele sale. Unul cu un dar al conversației recunoscut de toată lumea, care, public, e diferit de ceilalți, dar niciodată de el însuși, și-apoi celălalt, tacit, geniul neîncrezător care îl acaparează din când în când.

Ca și James, autorul care recurge la un negru ia cumva plagiatorul la modul literal. Plagiatorul nu poate scrie decât în doi? Nu trăiește decât în umbra altcuiva? Ei bine chiar, să dedublăm rolurile. Plagiatorul se naște din cuvinte, e un om de hârtie. Autorul și negrul său intră în comedie. Ei se caută, se ceartă, se ucid uneori. Viața lor e un vodevil, ciuruit de false soluții, de cuvinte de autor, de uși trântite, de înșelăciuni reciproce și de regăsiri. Ah, nu te plictisești niciodată cu un negru! Anglo-saxonii îl numeau *ghostwriter*, dar nu are nimic de-a face cu o fantomă. Este Scapin. Este un Loti al jurnalului intim. Joacă toate rolurile, fără a amesteca genurile, se deghizează cu orice panoplie de împrumut, avid să trăiască asemenea celui vindecat prin minune, fie în cotloanele unui bordel din Oran, fie la bordul unui cuirasat din rada portului Along, fie într-o lojă pariziană alături de o „teatrală". Evident, există o mie de moduri de a fi autor și negru. Cine ce datorează cui? Greu de stabilit. Dumas, care era înconjurat de o armată de „colaboratori" (lui Quérard, în ale sale *Înșelătorii literare date la iveală*, îi ies la socoteală nu mai puțin de șaptezeci și cinci, printre care se află chiar Nerval), le răspundea, până la urmă pe bună dreptate, detractorilor săi: „Felul în care au fost făcute cărțile mele și mai ales cine le-ar fi

făcut au ridicat întotdeauna mari semne de întrebare. Era atât de simplu să se creadă că sunt eu, dar nimănui nu i-a trecut prin minte."

Uneori autorul este scriitor, alteori negrul e scriitor. Niciodată amândoi, fireşte. În cazul lui Dumas, era el. Doar că bietul Dumas era supraîncărcat. Trebuia să ofere ziarelor, teatrelor, editorilor, peste tot! Singur nu făcea faţă. În anii 1840, i se întâmplă să publice două sau chiar trei titluri pe an. Atunci Dumas gâfâie, se zoreşte, îşi culege ideile de peste tot, îl cheamă la ordin pe neobositul Auguste Maquet, care a scris de la un capăt la celălalt mai ales *Cavalerul d'Harmental*, *Contele de Monte-Cristo* şi *Cei trei muschetari*: „Preascumpul meu, trimite-mi textul cât mai curând; fie şi numai vreo zece pagini, şi mai ales primul volum al lui D'Artagnan! Al dumitale, Al. Dumas." Dar uneori şi negrul este exasperat şi se răzvrăteşte. Nu pe faţă, nicidecum. În umbră, ca întotdeauna. Plagiind anumite pasaje din textul pe care îl înmânează autorului şi publicându-le separat, sub un nume de împrumut, în momentul ieşirii pe piaţă a cărţii. Atunci autorul se află în situaţia crudă de a fi nevoit să mărturisească un plagiat sau să-şi recunoască negrul. Ceea ce-l poate conduce lesne la o tăcere definitivă.

Acum câţiva ani, un biograf al lui Brecht a provocat un scandal. Semnată de americanul John Fuegi, cartea *Brecht & Co.* voia să arate faptul că adevăraţii autori erau colaboratoarele dramaturgului, iar Brecht doar semnatarul uzurpator (din moment ce există negri virili, care nu negociază decât cu bărbaţi, există şi negustori de sclavi care corup femei). Prin urmare, Brecht n-ar fi fost decât „asociat" la scrierea *Vieţii lui Galilei*, iar *Opera de trei parale* ar fi în proporţie de 80% opera lui Elisabeth Hauptmann. În

realitate, piesa este inspirată pe larg din *Opera calicilor* de John Gay, tradusă din engleză de Hauptmann şi adaptată împreună cu Brecht, care nu a inventat decât o scenă. Începând cu prima ediţie, numele lui Hauptmann figura în calitate de „colaborator", precum şi cel al lui Kurt Weill care semna muzica. Dar ea nu a primit decât 12,5% din drepturile de autor: din acest punct de vedere, escrocheria lui Brecht e dincolo de orice îndoială. Cât despre ceilalţi, li se întâmpla ori să fie menţionaţi în prezentarea piesei, ori să fie trecuţi sub tăcere: nu se spune nimic despre colaborarea lui Ruth Berlau şi Margarete Steffin la *Omul cel bun din Sîciuan* sau despre cea a lui Steffin singură la *Viaţa lui Galilei* sau *Mama Curaj*. Bineînţeles, de această parte a Atlanticului i s-a luat apărarea lui Brecht. S-a scos în evidenţă faptul că asta ar însemna să ignorăm partea plurală a muncii teatrale, că Labiche, de exemplu, în timpul carierei sale, s-a folosit de serviciile a patruzeci şi şase de „colaboratori", că „tandemul literar" era o regulă în activitatea literară din secolul al XIX-lea, că, în fine, munca de atelier îi era dragă lui Brecht, care considera opera o ciornă colectivă: de altfel, trăiau într-o epocă – ne aminteşte Hans Eisler, muzician al lui Brecht – în care „credinţa în unitatea operei" se opunea „credinţei autentice în sine". Cert e că, pentru Fuegi, subjugate de un tiran misogin şi erotoman, care nu dădea doi bani pe soarta clasei muncitoare, încasând fără nici un scrupul profitul adus de „atelierul" său feminin, aşa-zisele colaboratoare îşi interziceau până şi gelozia, considerată un sentiment „burghez". Ca un veritabil Doctor Mabuse, Brecht şi-ar fi magnetizat pur şi simplu victimele.

Copistul medieval avea un ideal de stăpânire a pasiunilor, un regim special al corpului şi al plăcerilor, care se

numea *apatheia*. Lipsa sensibilităţii faţă de lume, control al umorilor şi al mişcărilor sufleteşti – călugărul era un atlet al lui Dumnezeu. Copiştii moderni însă nu manifestă nici un ideal de acest gen. Sunt nişte comici. Duetişti comici. Luaţi-i pe Curcanul şi Cleştişor, cei doi copişti din *Bartleby*. De altfel, nici nu sunt numele lor, spune Melville, ci poreclele pe care şi le-au dat între ei. Curcanul şi Cleştişor îşi împart emoţiile cât e ziua de lungă. Englez bondoc şi pântecos, „Curcanul îşi adulmeca haina şi devenea obraznic"[33]. Dar mai cu seamă după-amiaza îşi arăta adevărata fire şi o lipsă de cumpătare aparent datorată exceselor de bere. „Curcanul strălucea ca un cazan de aramă, tigva lui cheală aburea parcă, iar mâinile i se tot suceau peste hârtiile pătate."[34] Atunci devenea confuz, capricios, devastator. Deşi Cleştişor trecea drept un tânăr cumpătat, îmbrăcându-se cu o oarecare distincţie, se arăta în esenţă irascibil, fapt datorat, se pare, unor tulburări digestive. Irascibilitatea consecventă a lui Cleştişor se manifesta în principal dimineaţa, în vreme ce după-amiaza părea relativ paşnic. Aşa că nimeni nu era niciodată nevoit să le suporte excentricităţile în acelaşi timp.

Cu cât Curcanul şi Cleştişor se înfurie unul pe celălalt, se lasă în voia dezlănţuirii pure a emoţiilor, ca şi când organele lor s-ar aprinde printr-o simplă frecare, cu atât Bartleby manifestă, în mod progresiv, acel „nihilism candid" de care vorbeşte Borges, ce tinde să-şi închidă corpul în sine şi în lume, într-o muţenie absolută. Nimeni nu ştia exact cine era, de unde venea şi dacă avea rude pe această

[33] Herman Melville, *Bartleby. O povestire de pe Wall Street*, trad. de Petre Solomon, Humanitas, Bucureşti, 2007, p. 20.

[34] *Ibidem*, p. 41.

lume. Se zvonea că ar fi exercitat o funcţie subalternă în serviciul de Scrisori refuzate din Washington, înainte de a găsi această slujbă de copist într-un cabinet juridic de pe Wall Street. „Parcă-i văd şi acum – spune naratorul – faţa curată, dar lividă, cu o expresie jalnic de respectabilă şi iremediabil deznădăjduită!"[35]

În cabinet, pupitrul său a fost amplasat lângă o fereastră care nu oferea nici o vedere nicăieri, deşi dădea o oarecare lumină: un zid se înălţa la trei picioare distanţă de geamuri. Acolo dispărea Bartleby, în spatele unui mare paravan verde. El scria tot timpul în linişte. Livid, maşinal. Nu vorbea niciodată. Nu bea nici ceai, nici cafea. Nu se ducea niciodată nicăieri. Bartleby ura mica înţelegere. A adoptat mai întâi refuzul de a-şi „colaţiona" propria muncă, adică de a compara copiile efectuate cu originalul. „Prefer să nu", a spus el simplu. Apoi a renunţat definitiv la copiere. Condus în cele din urmă la Morminte (adică la Închisori) pentru vagabondaj, el s-a postat în curte în faţa zidului orb. După care n-a mai vrut să spună nimic. Ghemuit într-o poziţie ciudată la poalele zidului, cu genunchii strânşi, într-o rână, cu capul pe pietrele reci.[36] Nu se mai mişca. Murise.

Atunci, la ce bun să mai copiezi? Poate, într-adevăr, pentru a nu sfârşi printr-o zidire în propria ta nebunie sau inumanitate. Flaubert însă avea un alt răspuns: pentru a râde de prostia omenească, căreia Bouvard şi Pécuchet trebuiau să-i stabilească marele repertoriu. Visul ultim al unei cărţi despre nimic, al unei cărţi care să nu fie decât

[35] *Ibidem*, p. 25.

[36] *Ibidem*, p. 106. Este doar unul dintre numeroasele locuri din această carte în care autorul „uită", în mod deliberat, să recurgă la ghilimele, ca o ilustrare din interior a fenomenului studiat.

la imperfect, atât de diabolică, încât şi cititorul, la rândul său, să cadă în capcană. Apologia josniciei omeneşti sub toate feţele ei, ironică şi urlătoare de la un capăt la altul! „Ar trebui – spune Flaubert – ca în toată derularea cărţii să nu existe nici un cuvinţel din producţia mea proprie şi ca, odată citită, nimeni să nu mai îndrăznească să vorbească, de teamă să nu spună într-un mod firesc vreo frază din ea.“ Iată nişte motive excelente. Lenea? Probabil. Deoarece a copia înseamnă a nu face nimic, înseamnă a fi una cu cărţile copiate. Existenţă invizibilă ce transformă cuvântul trecător în infinitul zvonurilor. Tihna? Fără îndoială. Bouvard şi Pécuchet sunt sătui de toate acţiunile eşuate, de toate himerele lumii. Dar mai ales prietenia. Între ei, aşezaţi unul lângă celălalt, la pupitrul lor dublu. „Prietenia între doi oameni. Ce poate fi mai frumos?“, scrie Flaubert într-unul dintre carnetele sale. Iată la ce foloseşte prostia omenească. Să te bucuri de sine. Ce farsă! Aceşti holtei trecuţi se află în situaţia comică de a se agita degeaba, de a se simţi bine aşa şi chiar de a râde pe seama lor!

II

Despre plagiatul propriu-zis

Naşterea plagiatului

Până în secolul al XIX-lea, concepţia despre proprietatea artistică, jurisdicţia sa şi transmiterea acesteia era destul de confuză. Pirateria literară era în floare, fiind considerată necesară de către cenzură. Adaptarea era ceva obişnuit pentru ceea ce încă nu se numea creaţie artistică. Händel, de exemplu, prăda fără ruşine, practica justificând jaful. Furtul artistic era la ordinea zilei, devenea clar că e vorba nu de a fura, ci de a-ţi disimula furtişagurile. „Cel care împrumută sau care jefuieşte cu artă şi precauţie – declara Reynolds în cel de-al şaselea discurs al său de decernare a premiilor pentru pictură (1774) – are dreptul la aceeaşi indulgenţă de care se foloseau lacedemonienii, care nu pedepseau furtul, ci lipsa de îndemânare în a-l ascunde." Arta plagiatului este deci, înainte de toate, un exerciţiu de cusut şi de întreţesut. Este vorba nu atât de a-ţi şterge urmele, cât de a le întreţine abil iluzia: oare poate fi acuzat de plagiat cel care izbuteşte minunea şi turul de forţă de a da un aer firesc unor părţi aşa de disparate, eterogene, contrare? Acest efect natural atât de căutat nu trebuie pur şi simplu să ducă la dispariţia furtişagului, ci merită cele mai mari elogii.

Prin urmare, lipsa de legitimitate a plagiatului este o noţiune recentă. Afirmarea proprietăţii literare, observă

Roger Chartier (în *Cultură scrisă şi societate*), departe de a se naşte dintr-o aplicare particulară a dreptului individual de proprietate, derivă în mod direct din apărarea privilegiului de librărie ce garantează librarului un drept exclusiv asupra unui titlu pe care l-a obţinut. Tentativele monarhiei, din anii 1760, de a aboli perpetuarea tradiţională a privilegiilor i-au determinat pe librarii-editori să lege caracterul irevocabil al drepturilor lor de recunoaşterea proprietăţii autorului asupra operei sale. De altfel, ei nu vor face decât să urmeze strategia librarilor londonezi şi a opoziţiei lor faţă de *Statutul* din 1709, care limita durata *copyright*-ului la paisprezece ani. Dar, pe când în Anglia, prin intermediul puternicei lor corporaţii, Stationnery's Company, editorii intentau din ce în ce mai multe procese confraţilor lor din provincie, din Scoţia sau Irlanda, pentru că republicau operele de îndată ce le expira *copyright*-ul, în Franţa bătălia s-a dus prin pamflete şi fiţuici. De aceea Diderot a scris, în 1763, *Scrisoarea despre comerţul librăriei*, text comisionat de comunitatea librarilor-tipografi parizieni. Ceea ce este, la urma urmelor, destul de neaşteptat, chiar paradoxal, având în vedere faptul că *Enciclopedia* se arată în general ostilă faţă de monopolurile comerciale şi manufacturiere, considerate drept obstacole în jocul liber al legilor economice, şi mai ales ţinând seama de numeroasele dispute ale lui Diderot cu editorii *Enciclopediei*: de altfel, în următorul an, în 1764, va izbucni o criză când îşi va da seama că Le Breton (unul dintre editorii săi) a cenzurat fără să sufle o vorbuliţă unele dintre articolele sale, după corectura şpalturilor. Dar, prin această afirmare a necesităţii privilegiului exclusiv şi indestructibil al librarului, se înţelege că Diderot susţine de fapt recunoaşterea publică

a deplinei proprietăţi a autorului asupra operei sale. „Repet – scrie el –, ori autorul este stăpânul operei sale, ori nimeni din societate nu mai e stăpân pe bunurile sale. Librarul o deţine aşa cum o deţine şi autorul ei." Tocmai se inventase *autorul-proprietar* (al cărui merit le revine, de altfel, librarilor din Londra).

Dar opinia lui Diderot este departe de a întruni unanimitatea. Pentru unii ca Sieyès sau Condorcet, proprietatea literară neîngrădită este injustă, întrucât ideile aparţin tuturor, şi chiar contrară progresului, întrucât instituie monopolul unei singure persoane asupra unei cunoaşteri ce trebuie împărtăşită. Legislaţia revoluţionară, care va sta la baza dreptului modern în acest domeniu, va adopta în cele din urmă un compromis între afirmarea unei proprietăţi inalienabile care intra în conflict cu argumentul utilităţii publice şi teoria lui Diderot care dădea un fundament contractual proprietăţii literare, asemănată cu o proprietate funciară sau imobiliară. Prin urmare, între cesiunea absolută, utilitatea publică şi apărarea dreptului de autor, limitarea duratei dreptului exclusiv al autorului asupra operei sale la zece ani a fost considerată un compromis onorabil, făcând obiectul legii Lakanal din iulie 1793. Însă, de-a lungul secolului al XIX-lea, problema a fost frecvent readusă în discuţie în Camera deputaţilor, astfel încât această perioadă a fost extinsă în 1810 la douăzeci de ani, apoi la treizeci de ani în 1854 şi, în cele din urmă, la cincizeci de ani în 1866.

Pe ce oare se sprijinea inventarea autorului-proprietar care fundamenta caracterul imprescriptibil şi perpetuu al *copyright*-ului sau al privilegiului? Pe estetica *originalităţii*. Deşi se spunea că ideile sunt „libere să circule", forma, în

schimb, exprimă singularitatea ireductibilă a stilului şi a sentimentului. S-a constituit astfel, începând cu a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, o legătură destul de curioasă între profesionalizarea activităţii literare şi o ideologie a geniului proprie autorului, întemeiată pe autonomia radicală a operei şi pe dezinteresarea gestului creator. Dar, fireşte, după instituirea acestei estetici a aproprierii, s-a ajuns şi la condamnarea morală sau judiciară a tuturor celor care se îndepărtau de la ea. Condamnarea plagiatului are aşadar o istorie care este în esenţă una a librăriilor. Remarcaţi, de altfel, că, deşi termenul *plagiat* apare la Bayle în 1697, iar adjectivul *plagiator* (în sensul său actual) în 1555, verbul *a plagia* e întrebuinţat pentru prima dată abia în 1801, de către Louis Sébastien Mercier, în *Neologia* sa. De fapt, abia la începutul secolului al XIX-lea plagiatul începe să facă obiectul unor lucrări specializate şi încep să fie urmărite în justiţie unele furtişaguri până atunci licite şi chiar recomandate. Unul dintre procesele cele mai răsunătoare datează din 1841–1842. Cousin de Courchamps, cunoscut deja pentru publicarea, cu puţină vreme înainte, a unor amintiri apocrife ale marchizei de Créqui, a fost acuzat atunci că a vândut ziarului *La Presse* fragmente dintr-o carte în curs de apariţie, *Memoriile inedite* ale lui Cagliostro. El alesese de aici două episoade, *Viroaga funestă* şi *Povestea lui don Benito d'Almusenar*, ce reproduceau de fapt în întregime două lucrări de Potocki (iarăşi el), publicate în Franţa în 1813 şi 1814, care compun parţial *Manuscrisul găsit la Saragosa* (de altfel, în decursul afacerii, Nodier, el însuşi plagiator al lui Potocki, n-a suflat un cuvinţel). Totuşi, curtea nu a trebuit să se pronunţe dacă a fost sau nu Courchamps autorul textului sau doar traducătorul său.

Decizia s-a referit numai la faptul că autorul vânduse ziarului *La Presse* un inedit care nu era inedit, fapt imposibil de trecut cu vederea.

Pare dificil să admitem pentru atâta lucru că plagiatul propriu-zis este echivalat întotdeauna cu un furt şi că autorul plagiat se trezeşte astfel spoliat de creaţia sa. Bibliografii, care, în secolul al XIX-lea, s-au oprit asupra înşelătoriilor literare (Nodier, Quérard sau Lalanne), au recurs în mod constant la metafore precum „jaf“, „tâlhărie“ sau „piraterie“ pentru a defini forme foarte diverse de influenţă sau de imitaţie. În realitate, plagiatorul nu-l privează pe autorul imitat de proprietatea sa, nici chiar de dreptul său moral, întrucât opera originală rămâne în biblioteci, înregistrată sub numele primului său semnatar. Se ştie, de altfel, că plagiatul, din punct de vedere legal, nu există, doar contrafacerea este condamnabilă. Dar, în general, plagiatorul nu are nimic dintr-un autor de contrafaceri. Pe vremea Vechiului Regim, contrafacerea consta, pentru un librar-editor, în publicarea unei cărţi asupra căreia unul dintre confraţii săi avea un privilegiu (şi doar contrafacerile cărţilor ce se bucurau de privilegiul regal cădeau sub incidenţa legii). Era aşadar un fenomen strict din interiorul librăriilor, pe când plagiatul, în schimb, se referă la o practică a scriiturii.

Luaţi-l pe Molière, plagiator sau plagiat. Singurele chestiuni legate de justiţie sau de poliţie care-l privesc se referă la probleme de librărie, nu de textualitate. Fie că este vorba despre *Preţioasele ridicole* pe care Somaize le-a publicat la Ribou (şi în folosul său) împreună cu *Marele dicţionar al Preţioaselor*, fie despre *Sganarelle*: Molière avea atunci un privilegiu pentru a-şi publica piesa, dar a trebuit să pledeze împotriva lui Ribou care, în mod surprinzător, obţinuse

şi el unul şi care a publicat într-adevăr o ediţie din *Sganarelle* datorită unui anume Neufvillemaine. Molière a depus plângere în ambele cazuri pentru revocarea privilegiului şi confiscarea exemplarelor contrafăcute. Dar nici pomeneală de plagiat. Deoarece concepţiei operei bazate pe principiul actual al originalităţii i se opunea principiul deplinei libertăţi în reapropierea literară. Aşadar, să punem încă o dată întrebarea: în cazul plagiatului, unde-i furtul şi unde-i prejudiciul? Cartea rămâne ca atare, se vinde tot sub titlul original, cu numele original, reputaţia autorului n-are de suferit, operele în cauză nu au, de cele mai multe ori, nici o legătură şi nu s-a putut dovedi niciodată faptul că nişte rânduri sau pagini prădate de la un autor ar fi stat în calea recunoaşterii şi a respectului său, a vânzării producţiei sale sau a succesului său. Plagiatul nu a ameninţat niciodată existenţa unei cărţi şi nici interesele materiale ale autorului plagiat. Ne dăm lesne seama că toate acestea nu constituie fondul problemei.

Ceea ce se urmărea în realitate era transformarea Legii într-o pură jurisdicţie morală, campioana domniei Virtuţii, păzitoarea valorilor muzeale ale Binelui şi Adevărului. Bineînţeles, această domnie a virtuţii este şi cea a maximei ipocrizii. Esenţialul este de a şti cum să trişezi domesticind arta pentru a nu te lăsa niciodată prins: iată adevărata morală publică. Prin urmare, cel mai mare defect al plagiatorului care ajunge în justiţie este cel de a se fi lăsat prins. Dacă în secolul al XVIII-lea plagiatorul nu era decât un libertin care se plimba prin texte după bunul său plac, şterpelea de ici, de colo după voie şi se folosea de una-alta ca de-o noapte fără ziua de mâine, el a fost curând sancţionat deoarece contravenea normei sociale. Plagiatorul insulta,

simbolic, proprietatea; el favoriza apropierea dintre opere (*aliajul* lor, spunea Quatremère de Quincy, în 1823, şi nu *alianţa* lor; aceasta din urmă este o asociere de capitaluri, iar cel dintâi un furt, deoarece arta este, în mai multe privinţe, o chestiune de raportare); tot el întrebuinţa literatura în mod excesiv, nemăsurat, anarhic, intolerabil. Ceea ce nu era până atunci decât satisfacerea unei plăceri a devenit stigmatizarea unei greşeli, iar ceea ce nu era decât un comportament oblic a început să facă parte din indicele unei devieri.

Partea cea mai picantă este că Diderot, ca şi Beaumarchais, care au dus lupte grele pentru recunoaşterea legitimă a dreptului de autor, au prădat la rândul lor din plin. Ca şi când ar fi vrut să demonstreze, apărându-se, că plagiatul ţine de un pur resort estetic. Diderot, de exemplu, a fost acuzat de Fréron (care a fost un adevărat vânător de capete, un cenzor al republicii literelor) că a reluat, în *Fiul natural*, în 1757, situaţiile, personajele şi o parte dintre dialogurile unei comedii de Goldoni, *Il vero amico*. Obligat să se justifice, după un an, în discursul său *Despre poezia dramatică*, iată ce spune: „...am pus stăpânire pe acestea ca pe un lucru care mi-ar fi aparţinut. Nici Goldoni nu fusese mai scrupulos; şi el pusese stăpânire pe *Avarul*, fără ca nimănui să-i treacă prin minte că e ceva rău; şi nimeni dintre noi nu şi-ar fi închipuit că-i poate acuza pe Molière sau pe Corneille de plagiat, pentru că au împrumutat tacit ideea vreunei piese, fie a unui autor italian, fie din teatrul spaniol.“ Şi, mai departe: „[Goldoni] a scris vreo şaizeci de piese. Dacă se simte careva înclinat spre acest gen de muncă, îl invit să aleagă dintre cele rămase şi să alcătuiască din ele o operă pe placul nostru.“ Împrumuturile lui Diderot sunt

evidente, dar, la urma urmelor, piesa lui Goldoni era imitată după *Puterea prieteniei*, a lui Luigi Riccoboni, care s-a inspirat la rândul său din *Fido amico* de Flaminio Scala. De altfel, malițios, la sfârșitul cărții *Jacques Fatalistul* (care îi datorează mult lui *Tristram Shandy* al lui Sterne: Diderot l-a citit în 1765, cu puțin înainte de a-și începe romanul), el își desființează cu brutalitate lumea creată, înainte de a conchide: „Luându-mă după niște memorii pe care am motive serioase să le socotesc suspecte, aș putea să înlocuiesc ce lipsește aici; dar la ce bun? Numai ce e socotit drept adevăr poate interesa."[37] Ceea ce nu-l împiedică să adauge trei paragrafe, dintre care unul nu lasă nici o urmă de îndoială asupra plagiatului. Probabil este chiar vorba de un plagiat după *Tristram Shandy*, dacă nu cumva e invers, și Sterne va fi copiat scena cu pricina; ceea ce Diderot nu crede „dintr-un respect cu totul deosebit față de domnul Sterne, pe care îl socotesc altfel decât pe cei mai mulți dintre literații din țara lui, obișnuiți să ne fure și să ne ocărască atât de des."[38] Pasajul respectiv (oare e o pură ironie a sorții?) este și cel mai îndrăzneț din roman: o grozavă mâncărime la genunchi, câteva degete ce se rătăcesc din ce în ce mai sus, un sărut, fără nici o îndoială, cine știe? Jucând astfel, rând pe rând, rolul editorului scrupulos, al falsului autor și al adevăratului plagiator, Diderot iese cu grație din această situație, luându-și cititorul în bâză: „Dacă nu te mulțumești, cititorule, cu cele ce ți-am destăinuit din dragostea lui Jacques, fă tu mai bine, n-am nimic împotrivă."[39]

---

[37] Diderot, *Călugărița. Nepotul lui Rameau. Jacques Fatalistul*, trad. de Gellu Naum, Univers, București, 1985, p. 545.

[38] *Ibidem*, p. 546.

[39] *Ibidem*, p. 547.

Calixthe

Plagiaţi? Perfect! Dar unde este autorul? Pretutindeni. În risipirea urmelor sale sau a itinerariilor sale. El se ascunde, îşi schimbă direcţia, face piruete. Se amuză. E un spărgător, sparge încuietorile literaturii, e un hoţ prin efracţie precum Arsène Lupin, cu o mască pe ochi şi un maiou de funambul. Fără doar şi poate, ne ia peste picior. Nu spune tot. Îi dă pisicii să mănânce limbile cititorilor săi. Îi forţează să recunoască un secret pe care nu l-ar recunoaşte neapărat, apărându-se, în acelaşi timp, peste măsură: în plagiat, cel care se sustrage e plagiatorul însuşi. Acesta ridică o cortină între el şi cititor. Pune în interiorul limbajului un zăvor suplimentar, un întreg sistem de căi invizibile, de şicane şi de protecţii subtile. În general, ni se spune că plagiatorul nu ştie ce face, că uită sau că ignoră, că pică în capcana maniei sale, dar nici pe departe una ca asta. Plagiatorul ştie exact despre ce este vorba: îl pune pe cititor în primejdia de a-i citi secretul şi îl înşală poate nu atât prin secret, cât prin conştiinţa că există un secret. Ca acele imagini complicate care se văd pe covoarele orientale şi care, în întreţeserea lor magnifică, nu arată decât dintr-un anumit unghi o imagine necunoscută de nimeni.

Plagiatorul este un jucător. Un jucător care îşi pune viaţa rămăşag. Şi care-i ia pe ceilalţi drept spectatori la jocul

său. Care-i tulbură, îi provoacă sau îi bruschează, depinde. Uneori, îi face să se încaiere, să se certe, să se insulte, să se rănească. Cititorul duce viaţă grea cu plagiatorul. Prieteniile se clatină, complicităţile izbucnesc. Totul e pus din nou în joc. Plagiatul nu este imperiul falsului, cum se crede: dimpotrivă, e imperiul celui mai adevărat decât adevărul, al adevărului *primejdios*. Nu e o şuşoteală, e o gherilă, ca şi când plagiatorul ar lăsa în urma sa o baterie de mine antipersonal. Unele ţări sunt astfel minate, iar cadavrele ies la iveală după o sută de ani. Plagiatorul e un derbedeu, fără îndoială, dar poate că tocmai el e singurul inocent din joc. Cel care dezvăluie partea de minciuni şi de trucaje din mica lume opacă a literaturii. Cel care aduce cu sine bănuiala, care spune nu înşelătoriilor, compromisurilor, aranjamentelor comediei sociale. Cel care spune: creaţia nu e de inspiraţie divină, cartea e un comerţ, iar legea morală, un profit. Deci, asumaţi-vă plagiatele. Nu vă lăsaţi înşelaţi de sirenele cenzorilor, ale puritanilor, ale profesioniştilor indignării virtuoase. Vreţi drepturi de autor? Prostii! De fapt, nu furaţi nimic, faceţi doar să circule textele, pasaţi cuvintele, nu le ţineţi pentru voi, daţi-le mai departe altora. Nu vă închideţi în plagiat, asta speră lumea de la voi. Nu vă refugiaţi în umbra culpabilităţii. Faceţi *dumping*, plagiaţi o mie de cărţi, dansaţi!

Cine a spus că e de-ajuns să plagiezi ca să-ţi reuşească plagiatul? Oare, din întâmplare, ar fi suficient să luăm o esenţă de lemn pentru a face o vioară? Fie ea şi de arţar? *Nu contează plagiatul, totul depinde de ce facem cu el*: asta e singura regulă. Prin urmare, plagiatorul urmăreşte să strălucească, turul său de forţă va fi aplaudat. Altminteri, s-ar spune: e un plagiator *care nu ştie să scrie*. Deoarece

plagiatul cere (contrar a ceea ce crede Genette) calităţi eminente: agilitate, competenţă practică, curiozitate, tandreţe pentru scris, lectură atentă, *exactă*, afinitate sentimentală, infinită iubire pentru frază. N-are nimic de-a face cu ţapinarul, cu barbarul care ne este descris. Plagiatorul trebuie să-şi manifeste singularitatea, să fie fericit de alegerea sa, trebuie să dea dovadă de o extremă delicateţe, în pofida asprimilor lui, să se joace cu impalpabilul, să scoată la iveală sentimente, să copieze un gest, o coafură, o rochie, să mângâie un obraz şi să fugă. Da, pentru asta, chiar e nevoie de un talent nebun.

În fond, plagiatorul este „buclucaş", precum *trickster*-ul, Coţcarul divin al cărui mit este spus de triburile indiene din America de Nord. Cuvântul întrebuinţat de tribul Winnebago pentru a-l desemna pe Coţcar este *Wakdjunkaga*, Cel-care-joacă-feste. Zeu intermediar, pus pe şotii şi, în general, copilăros, Coţcarul nu stă locului niciodată, un titirez care e întotdeauna unde nu te aştepţi. La origine, e o fiinţă lipsită de o formă definită, cu un chef de hoinăreală irezistibil, dominat de voracitate şi lubricitate. Pentru toţi, el rămâne în acelaşi timp un zeu, un animal, o fiinţă omenească, un erou, un bufon. Este spiritul dezordinii şi duşmanul hotarelor, trăieşte într-o lume aparte, cu graniţele fixe ale noţiunii de proprietate, unde cuvintele *a găsi* şi *a fura* îşi păstrează încă validitatea sensului. Coţcarul amerindienilor Winnebago are ceva din păianjen şi ceva de la Hermes. Natura sa e deschisă din toate părţile. Peste măsură de falic, el nu cunoaşte limitarea impusă individului de apartenenţa la un sex. Una dintre povestirile mitului, transmisă de Paul Radin, spune cum, travestit, Coţcarul se căsătoreşte cu fiul şefului de trib. El a luat mai

întâi ficatul unui elan şi l-a transformat într-o vulvă, apoi nişte rinichi de elan din care şi-a făcut sâni. Şi iată-l preschimbat într-o preafrumoasă femeie. I-a dat voie atunci vulpii să facă dragoste cu el, apoi gaiţei şi păduchelui. Şi a mers spre satul oamenilor unde l-a cerut în căsătorie pe fiul şefului de trib. Cum era într-adevăr o femeie foarte frumoasă, Coţcarul i-a plăcut acestuia enorm. Pe dată i s-au pregătit grăunţe de porumb uscate şi s-au pus la copt, pentru ea, coaste de urs despicate. Coţcarul le-a înfulecat cât ai clipi. Şi a rămas acolo. Puţin după aceea, a rămas însărcinat. Fiul şefului de trib era foarte fericit că urma să fie tată. Iar Coţcarul a adus pe lume un băiat, apoi doi, apoi trei.

A plagia, conform dicţionarului Larousse actual, înseamnă „a fura (operele altuia) atribuindu-ţi părţile copiate". Cum se încheie lucrurile? Fie citând, nominal, părţile infidele (etalându-le astfel tuturor), fie eliminând din text părţile furate (adică restituindu-le). În ambele cazuri, autorul plagiat îşi regăseşte părţile lipsă, cu o despăgubire în plus pentru folosinţă, adică relocare. Preţul unei locaţii variază în funcţie de volumul părţilor locative. Cert e că, împrumutând de la alţii organele sale dispersate, plagiatorul ajunge să semene puţin cu Diana din Efes, idol cu nenumărate mamele, atârnând ca nişte ciorchini de struguri copţi, pe care Ieronim o considera o „imagine mistică a naturii". Unele versiuni îi atribuie peste douăzeci, deşi ne-am putea îndoi că e vorba de „nenumăraţi sâni, lungi, vii, înţepeniţi în poziţii de braţe autoritare care-i îmbrăţişează pe zei, făcându-i să-i toarcă în preajmă" (Ramón Gómez de la Serna), sau că unii văd în ei mai degrabă ouă de struţ sau uriaşe testicule de tauri, ca tot atâtea alte atribute ale fertilităţii sale.

De fapt, în această afacere de „furt al părţilor", totul depinde de sexul protagoniştilor. O femeie căreia i s-au furat organele va pretinde că a fost „violată în carnea, în intimitatea sa", având sentimentul unei intruziuni în corpul său, a unei pătrunderi prin efracţie în glandele sale. Un bărbat, în schimb, va manifesta, din acest punct de vedere, mai multă reţinere: el va deplasa chestiunea asupra părţilor nobile ale propriei persoane. I se va spune că i s-a „furat sufletul", că i s-a „răpit substanţa", simţindu-se „aruncat în inexistenţă": ceea ce ţinea de viol devine brusc o crimă împotriva memoriei, o profanare de morminte. Grandilocvenţa acestor reacţii poate fi surprinzătoare: e pe măsura isteriei pe care o provoacă uneori efracţia a ceea ce, simbolic, numim propriul nostru corp. Cu atât mai mult cu cât autorul plagiat se regăseşte, împotriva voinţei sale, într-o poziţie *pasivă*, deoarece îi sunt luate cuvintele (înţelesese bine Freud în cazul său de plagiat cu Fliess, care se oprea exact asupra teoriei bisexualităţii, deşi a calificat acest furt drept „lucruri nesemnificative"). Există deci o confuzie a rolurilor: femeia îl lasă gravid pe bărbat, masculul care i-o trage masculului pe la spate (între femei, plagiatul e lipsit de urmări grave). Şi e ceva dezvăluit într-un mod brutal, în văzul şi spre ştiinţa tuturor. Cu o deosebire în cazul bărbatului plagiat, şi anume că nu el ţipă că i s-a răpit virilitatea, ci femeile adunate în turmă, urlând în cor ca nişte lupoaice în jurul eroului lor prăbuşit, al geniului lor martirizat, pentru a se opune la ceea ce ştiu că e nu atât un viol, cât o reală tentativă de seducţie. De aceea ele ţin personal să-i restaureze virilitatea, ignorând, pare-se, faptul că-l devirilizează, la rândul lor, pentru a doua oară.

În orice caz, plagiatul, ne face să intrăm de la bun început în romanesc. Nu romanescul cărţii, ci romanescul corpului. De pildă, Calixthe Beyala. Romancieră de origine franco-cameruneză, condamnată prima oară pentru contrafacerea parţială a cărţii lui Howard Buten, *Când aveam cinci ani, m-am omorât*, în romanul său *Micul prinţ din Belleville*, a fost apoi bănuită că a recidivat în *Onorurile pierdute* (Marele Premiu pentru roman al Academiei Franceze), în care se spune că ar fi furat din mai multe opere, îndeosebi două pasaje din *Drumul foamei*, al nigerianului Ben Okri. Ceea ce începuse în şoaptă se termina în mod burlesc: s-a vorbit despre „eroina celui mai tragicomic foileton al anului“, încercând să demonstreze că inflaţia plagiatelor ucide plagiatul, transformându-l într-un simplu resort comic, şi nu ăsta e scopul. Unul dintre pasajele în cauză descrie tocmai o scenă în care o femeie prinde un bărbat de părţile ruşinoase. La Beyala scrie: „Soţia sa nu l-a ascultat. L-a înşfăcat de pantaloni şi l-a tras după ea. El a încercat să scape din acea strânsoare de fier care, pe lângă pantaloni, îl prinsese şi de testicule.“ La Ben Okri: „Soţia sa a încetat să-l mai asculte. Când am trecut prin faţa mulţimii, am văzut că ea se apucase să-l tragă de pantaloni. El încerca să scape din strânsoarea de fier care, pe sub pantaloni, îl prinsese chiar de părţile genitale.“ Mai „metatext“ de-atât nu se poate: ca şi la Perec, cu povestea sa despre „paharele furăcioase“, este o „implicaţie“ desăvârşită, nu-i aşa? Ei bine, nicidecum. Beyala disimulează. De altfel, o negresă nu e în stare să facă un metatext. Ea comite un plagiat. Aici aplaudăm izbânda virtuozului, iar dincoace stigmatizăm înşelătoria falsificatorului. Lui Perec îi lăsăm suficient timp pentru a enunţa regulile jocului (chiar dacă

trişează puţin), şi nu pentru a le ascunde. Într-un caz, caracterul implicit produce un cititor-detectiv, în celălalt, un cititor-delator. După cum se vede, graţie plagiatului, activitatea cititorului e considerabil diversificată. Suntem în aşteptarea cărţii-atentat care să ne explodeze în faţă. Literatura e plină de neprevăzut.

Întorcându-ne la Calixthe, am fi putut totuşi să fim mai prudenţi. Prenumele? Nu remarcaţi nimic? Mai întâi acest *h* superfluu, care n-are nici o treabă aici. În toată istoria numelui *Calixte*, de la începuturile omenirii, nu a existat niciodată *h* (nu mai mult decât *h* în Natalie). Aşadar, dacă există un *h* în plus, asta se datorează, probabil, anumitor predispoziţii. Şi mai ales acest prenume a fost întotdeauna masculin, nu s-a văzut femeie cu numele Calixte. În afară de Callistus, cel mai frumos dintre romani, care pretindea că l-a salvat pe Claudius de otravă, pe vremea lui Caius, şi Calixte din *Celestina* (1499) de Fernando de Rojas, nu mai avem decât papi şi antipapi. Calixtinii, al căror nume nu evocă frumuseţea, ci caliciul, erau, în ceea ce-i priveşte, sectanţi husiţi din secolul al XV-lea care susţineau că nu ne putem împărtăşi decât în cele două moduri, şi deci caliciul trebuia dat tuturor credincioşilor. Prin urmare, o Calixthe ar fi în multe privinţe o dublă anomalie.

Dar asta nu e tot. Pentru că zvonurile s-au înteţit. Calixthe Beyala se spunea că e o romancieră cu un talent incontestabil, dar şi o creatură splendidă, sosită direct din brusă, folosindu-se de bărbaţi după bunul ei plac. Ca şi când aceştia i-ar aparţine. În voia capriciilor ei. „E somptuoasă, dar e o insolentă, care crede că-şi permite orice, mai presus de lege, cu un tupeu cutremurător." Vă amintiţi de *Xica da Silva*, cu Zeze Motta? Ea e. Una dintre acele diavoliţe curtezane

care atrag bărbaţii pentru a-i înfuleca sau care-i devorează fără să-i atragă măcar. Zburând din floare în floare, indiferent de sexul lor, le fură şi le lasă de izbelişte; le vrea pe toate. Una dintre acele femei fără inhibiţii care îi tratează pe bărbaţi ca pe nişte texte, cu dezinvoltură şi voracitate, un fel de regină mesopotamiană făcută pentru a le suge sângele, sperma, fierea şi ce mai rămâne.

Calixthe făcea mai mult decât să fure câte o frază de ici, de colo: unii detectivi s-au încrâncenat să dovedească faptul că e de o perversitate de mare anvergură, comiţând ultraje majore, că e o barbară într-ale pirateriei, declanşând atacuri, jafuri cum rar se văd. Calixthe era, la propriu, modelul perversiunii, deoarece în latina religioasă *pervertire* însemna şi „a falsifica un text", şi „a corupe spiritele". Sfârşim prin a ne întreba, atât de corupte erau spiritele, dacă exista cu adevărat o Calixthe Beyala, dacă nu era cumva o iluzie de la un capăt la altul sau proiecţia unui autor din umbră, frumuseţea vizibilă a unui scriitor absent. Din momentul în care nimeni n-a mai fost sigur de nimic, i s-a pus totul sub semnul întrebării: scriitura, sexul, existenţa, şi s-a spus că lumea se afla în prezenţa unui soi de spirit vag diabolic, vag ireal, venit să le înşele credinţele bărbaţilor. Şi, printr-o stranie reversibilitate, unii s-au întrebat dacă plagiatul nu era în fond un delir pur şi simplu.

Alţii au tras concluzia că există cu siguranţă două rase de scriitoare (fără îndoială, şi de scriitori): cele care aveau „o reputaţie imaculată", fecioarele-maici, şi-apoi fetele neruşinate şi maicile arhaice, care împrumută de la oricine, cele care în secolul al XIX-lea erau numite, oriental, *pantere* şi despre care vorbeşte Barbey d'Aurevilly în *Diabolicele*. Ele aveau, de la animalul carnasier, supleţea, încolăcirile,

salturile, zgârieturile şi muşcăturile. Creaturi, spune el, nebune după propriul corp, iar nebunia lor se ia. Femei cu ţipete de bacante care, pândind bărbaţii, le fură sufletul, aspirându-l în corpul lor. Îi îmbată, până la delir, simţuri altminteri dificil de ameţit. Acele Messaline care coboară din palatul lor de pe Palatin în căutarea fericirii, cum le descrie Alfred Jarry; monştri mai infami, mai nesăţioşi şi mai frumoşi decât femela de metal, ce dau târcoale pe strada obscenă din Subura, cu paşi de lupoaică. Pe scurt, Parisul a visat toată iarna la Calixthe Beyala.

Din punct de vedere etimologic, aminteşte Michel Schneider, putem apropia oblicitatea plagiatului de ceea ce retorica numeşte figuri, tropi, turnuri. De fapt, împrumutul, ca şi citarea, se referă întotdeauna la imagini. Iar imaginile sunt întotdeauna impudice, captarea lor brutală are ceva indecent. Orice imagine este un instantaneu al autorului, un unghi de vedere, un detaliu al biografiei sale. Se poate spune că acela căruia i se fură imaginile se poate simţi brusc fărâmiţat, desperecheat, rătăcit. Tocmai de acest nucleu al imaginarului, de această nebunie a integrităţii se leagă plagiatorul. Vrea „să ne amestecăm imaginile“ nu pentru că ar crede în nu ştiu ce „comunism al ideilor“, ci pentru că invocă o circulaţie a corpurilor, a umorilor, a răsuflărilor. Şi pentru că vede scriitura esenţialmente ca pe o tranziţie, un punct de trecere, o confluenţă de la un cuvânt la altul, de la un corp la altul. El nu caută să pulverizeze identitatea celuilalt, ci s-o străbată, s-o strămute altundeva, într-o horă, o metamorfoză necontenită. Vrea să facă în aşa fel încât, „amestecându-ne imaginile“, cuvintele noastre să se cheme între ele, să se ciocnească, să se suprapună, să scape unele de altele şi să se exorcizeze. Plagiatul nu e niciodată un

talmeş-balmeş, o amestecătură a limbilor, un fir încâlcit între sine şi celălalt, o întreţesere de pe o pagină pe alta, un paragraf care înlănţuie altul, un cuvânt care-l sărută pe cel dinaintea sa. Ca şi când, între aceste corpuri care se ciocnesc şi, puţin câte puţin, devin mai suple, s-ar insinua alte corpuri, siluete sau fantome.

„Mi-ar fi cu neputinţă să spun – scrie Baudelaire în 1864 despre *Mâncătorul de opiu* tradus din De Quincey – până unde am mers în asimilarea personalităţii proprii cu aceea a autorului. Am făcut un asemenea amalgam, încât n-aş mai putea recunoaşte partea ce-mi aparţine, parte care, de altfel, nu poate fi decât foarte mică..."[40] Este concepută mai bine raţiunea infamiei pe care o trage după sine, fără excepţie, plagiatul: plagiatorul pune în circulaţie, de la un text la altul, acele mici monade, fără să fie el însuşi (se crede) prolific în imagini; pe scurt, juisarea sa e stearpă. E o *geneză inversă*. Acest mod de-a reveni în locul de plecare, acea „aducere-în-apropiere"[41] (Heidegger), acest cânt al identităţii apropiate de ea însăşi nu duc nicăieri. Ca şi când, în natura sa monstruos amestecată, el n-ar fi pus laolaltă atâtea diferenţe decât pentru a regăsi identitatea dublului. Ca şi cum ar fi un fabricant de *contra natură*, care porneşte de la o podoabă dezlipită de ea însăşi şi pusă la locul ei prin supraimprimare. „Îmi place la tine ceva care nu eşti tu, ci eu", îi scria Violet Trefusis lui Vita Sackville-West. Într-adevăr, în plagiat există implicit o adeziune şi o acceptare. Astfel D'Annunzio, asimilând senzualitatea

[40] Charles Baudelaire, *Paradisuri artificiale*, trad. de Elena Popoiu, Institutul European, Iaşi, 1996, p. 181.

[41] Conform glosarului din ediţia Martin Heidegger, *Fiinţă şi Timp*, trad. de Gabriel Liiceanu şi Cătălin Cioabă, Humanitas, Bucureşti, 2003.

vinovată a lui Swinburne, mărturisea o afinitate, se regăsea în Swinburne, după cum s-a regăsit şi în Nietzsche sau în Wagner. Dar asta ar însemna să uităm cam repede că o frază nu mai e aceeaşi când se răspândeşte, că un corp nu mai e acelaşi când se schimbă cu altul. Fraza nu e un corp propriu, viu şi suficient: pusă în mişcare, provocată de contact, fricţiune, corp la corp, ea se alterează pe nesimţite, transportă cu ea o mie de alte sensuri, se deschide unor identităţi multiple, se disperseazǎ în variaţii infinite. Aşadar, din acel moment, cine scrie, celălalt sau autorul? Ne pierdem în anagramă.

Plăcere a libertinajului, plagiatul nu ţine de iubirea monogamă, de indiviziunea corpurilor sau de ierarhizarea rolurilor sexuale. El revendică mai degrabă o morală a excesului, a luxului, a fastului, a dezmăţului. De ce, spune plagiatorul, să nu ne debarasăm de împovărătoarea luare în considerare a identităţii sexuale? De ce să nu ne luăm zborul împreună cu dublul nostru, un corp suplu şi uşor? Să nu ajungem la acea nehotărâre, acel vertij al sinelui, în care nu mai ştim cine suntem, care este corpul nostru şi ce corp datorăm cuiva? La urma urmelor, aceasta este starea lumii la Lucreţiu: o perpetuă transmitere a legăturilor, o estetică a disipării.

Cuplu în trei

Efracţie în lumea literară. Afacere de plagiat. Se pregătesc titlurile de primă pagină din *Le Littéraire*. Secretul este scos la iveală. Titlu: „Despre plagiat ca despre una din artele frumoase". Caz imposibil de apărat din punct de vedere moral, se spune, deşi i se poate recunoaşte abilitatea artistică. Se discută despre „zborul vampirului" şi „comunismul ideilor" (utopic, ca-ntotdeauna), recunoscându-se, pe înţelesul tuturor, că plagiatele cele mai bune sunt cu siguranţă cele care n-au fost descoperite niciodată. Frumoasă hârtie, dar răul e în libertate. Trafic la subsol, principii măreţe şi mici meschinării, avocaţi şi un întreg tralala. Se intră în plagiat ca într-o conspiraţie mută. Suntem în plină *intrigă*, cuvânt care – ne aminteşte Malraux referitor la *Legăturile primejdioase* – desemnează în acelaşi timp organizarea faptelor într-o operă de ficţiune şi un ansamblu eficace orientat de înşelăciuni.

De ce atâta detestare bruscă? Atâtea procese insidioase, atâtea suspiciuni piezişe, dar încrâncenate? Răfuială, ameninţări? Lege etologică potrivit căreia fenomenul ar putea fi observat mai ales în grupuri unde excedentul celor chemaţi ar înteţi ranchiuna împotriva celor aleşi? Susceptibilitate exasperată a unui autor care strigă în toate părţile: „Cuvintele mele! Cuvintele mele!", ca şi când n-ar vrea să

ştie că orice operă încetează să mai aparţină autorului său pentru a deveni o colonie, o posesiune, oricât de mică, a teritoriului estetic? În realitate, spune Michel Schneider, dacă autorii plagiaţi ţin cu atâta patimă la cuvintele lor, le apără, îşi revendică sus şi tare proprietatea înseamnă că ei au de-a face, mai mult decât oricine, cu lipsa de proprietate a cuvântului lor: nu e nimic al lor decât acest nimic care le scapă încontinuu printre degete.

Aşadar, romanesc. Plagiatul cere romanesc. O pereche se face din bucăţi, pornind de la o neînţelegere, de către un terţ din umbră (care, în general, va şi rămâne în umbră): Cititorul. Plagiatorul şi plagiatul evadează din cuvintele lor. Adevăraţi eroi ai cărţii, care se eclipsează discret. Uniţi pentru ce poate fi mai rău, implicaţi în această „nebunie în doi" a plagiatului. Pentru că, înainte de intruziunea Cititorului, ei se ignorau cu trufie: acesta se insinuează între ei, îi apropie pentru a-i vedea cum se ciopârţesc, se spintecă, se sfâşie ca nişte vulturi. Amintiţi-vă de Spalanzani şi de Coppelius, după ce au inventat Olimpia, micul automat cu buzele reci şi cu ochii plini de dorinţă, din *Negustorul de nisip* de Hoffmann.

— Dă-i drumul! Dă-i drumul! Ticălosule! Mizerabile! După ce mi-am sacrificat corpul, viaţa!

— Ah! Ah! Ah! Ah! Nu aşa ne-a fost învoiala! Eu am făcut ochii!

— Iar eu rotiţele!

— Tâmpitule, tu şi cu rotiţele tale!

— Ceasornicar ticălos!

— Câine blestemat!

— Piei, Satană!

— *Încetează, salahorule!*
— *Animalule! Pleci odată?*
— *Îi dai drumul?*

Spalanzani apucase corpul femeii de umeri, Coppelius îl ţinea de picioare; îl smulgeau unul de la altul, trăgeau de o parte şi de cealaltă, luptând cu îndârjire s-o posede. Iată plagiatul, scena 1.

În orice plagiator există dorinţa crimei perfecte. Dezamăgitor? Bineînţeles, dar a izbutit să dea lovitura, să facă o capodoperă a crimei. Asta poate că se datorează, în cazul de faţă, nu atât lipsei de vigilenţă a Cititorului, cât insuccesului cărţii. Deoarece, fără succes, nu există nici plagiat, e matematic. Plagiatul este mereu o învestitură pentru scriitor. Crima perfectă nu e doar o eroare a celorlalţi; de cele mai multe ori, e un eşec literar. Şi-apoi, într-o crimă suspectul e mai fascinant decât cadavrul. Dacă îşi mărturiseşte fapta de la bun început, suspansul e ratat, iar interesul se pierde. A nu mărturisi înseamnă a captiva: misterul se răspândeşte, devine pasionant. Cu atât mai mult cu cât Cititorul e mereu la pândă. El vă poate scrie din întreaga lume, din Djibouti sau din Saint-Affrique (Aveyron), e bine informat, a recunoscut toate detaliile; o carte foarte veche totuşi, din 1934, dar din care poate oferi paginile exacte, dintr-o ediţie epuizată demult; Cititorul e o memorie universală. Şi-atunci ce e? Răzbunare, calcul, perfidie? Nu vom şti niciodată nimic. Deoarece Cititorul este o gaură neagră. Complice? Dar al cui? Sicofant? Cu siguranţă. Hoţii de smochine trebuie daţi în vileag. Cititorul nu e cel care citeşte, e cel care decupează ce a citit şi trimite la ziare, la posturi de radio, lumii întregi. Trebuie ştiut că el poate

face să cadă multe capete. E un Fouquier-Tinville al moralei publice. Cititorul e al treilea Ochi. Hăituieşte, ia urma, scrie coloane în juxtă, nopţi întregi, fără teamă. Pune degetul pe înşelătorie, îl arată cu degetul pe plagiator, expunându-l răzbunării populare. Vedeţi, aici, acolo, e flagrant, nu? Probabil că trebuie să fii plagiator pentru a suscita în ziua de azi o asemenea exegeză, la urma urmelor un pic sterilă, un pic contabilă, dar ce mai contează! Nu te poţi supăra cu adevărat pe un Cititor care atât v-a fărâmiţat cartea, că a început probabil s-o şi iubească puţin. Şi s-o aşeze, în biblioteca sa, alături de cealaltă.

Aşa stau lucrurile cu Cititorul. N-am putea să renunţăm la el, e tot ce am de spus. Dar, în acest cuplu nedorit, pe care el l-a amalgamat fără îndemânare, cine trăieşte de pe urma celuilalt? Cine sfârşeşte prin a-l parazita pe celălalt? Germanul Hans Heins Ewers publica, în 1969, o povestire fantastică intitulată *Păianjenul*, în care vedem un tânăr la fereastră cum spionează o femeie din clădirea de vizavi. Iar această femeie este un păianjen, care stă jos, dincolo de perdea. Ea îl observă; şi el o observă. O femeie îmbrăcată numai în negru, cu ochi mari şi întunecaţi, cu rochie neagră, încheiată până la gât, cu picăţele violete. Totul începe printr-o succesiune de sinucideri inexplicabile într-o cameră de hotel. Trei persoane se spânzuraseră, în trei zile de vineri consecutive, de rama ferestrei de la camera nr. 7. Un student îşi propune să elucideze misterul şi, treptat, se trezeşte prins într-un fel de capcană a fascinaţiei, o ţesătură de priviri reciproce şi de gesturi mimetice. Cine e de fapt această tânără misterioasă, exigentă, diabolică? El nu ştie. Ea îl posedă. Într-o zi, se sărută, apăsându-şi îndelung buzele pe sticla geamului. Iar el găseşte

în această înfrângere, în această supunere la voinţa necunoscutei, o formă de voluptate. În cele din urmă, ea îl obligă să taie firul telefonului, să desprindă cordonul perdelei, să facă un nod şi să agaţe cordonul de rama ferestrei. Cadavrul studentului a fost descoperit puţin după aceea, spânzurat, în aceeaşi poziţie ca şi ceilalţi trei dinaintea lui. Cu ochii ieşiţi din orbite, având între buze un păianjen mare şi negru, acoperit de stranii picăţele violete. De asemenea, s-a constatat că al doilea etaj al casei din faţă nu era ocupat de mai multe luni.

Strategia autorului plagiat este la fel de diabolică. Ea constă în a spune: mă voi folosi de cel care-mi răpeşte sufletul invizibil pentru a-mi face un nume vizibil pe spinarea lui. Dacă tot mi s-a furat sufletul, măcar mi-l scot la mezat. Succesul celuilalt îl face să turbeze; de aceea se va strădui să-şi facă publică indignarea: virtute ultragiată, deposedare de sine, viol al intimităţii etc. Îl auzim cum vorbeşte de onoare, de reputaţie şi de mai ştiu eu ce? Spune că va depune plângere şi că va câştiga, că-l va scuipa în faţă pe editor şi că prin această ofensivă va izbuti să-şi recapete aproape întreaga carte a plagiatorului său, afirmând că el e autorul acesteia. În fond, dincolo de acest tămbălău, nu vedem decât un lucru: o pură cerere de recunoaştere. Prinzându-şi plagiatorul *din zbor*, el întoarce asta în folosul său, întocmai cum făcuse plagiatorul cu frazele sale, pentru a spune pur şi simplu că există. Pe bune. Dar, evident, asta nu-i de-ajuns. Va trebui să-l şteargă pe celălalt pentru a fi mai mult, pentru a exista în locul lui. Astfel, autorul plagiat va deveni unul care *şterge cartea*. Urmăreşte să şteargă nu urmele sale, ci urmele celorlalţi. În faţa plagiatorului, scrie Daniel Sibony (*„Rasismul" sau ura identitară*), cel care se

simte furat în ființa sa „vede“ punctul clar în care fuge identitatea sa: va trebui să și-o recupereze, și tot ce poate face e să-i ia locul. Astfel, se va prezenta în fața Legii.

Vedeți aroganța cu care el se ridică împotriva dumneavoastră, încercând să-și croiască o virginitate în propriii săi ochi (și, fără îndoială, în ochii celorlalți), huiduindu-i pe plagiatori, promițând să smulgă răul din rădăcină, să apere integritatea rasei scriitoare, să curețe circuitul de toți derbedeii Literelor care cred că-și pot permite orice, să-i izgonească pe toți acești meteci ai scriiturii! Dar, de fapt, ce nevoie are să dovedească în fața Legii că un altul nu e scriitor, dacă nu cumva pentru a-și dovedi că el este *efectiv* unul? Deoarece își închipuie că Legea îi va da ceea ce cititorii îi refuză; vrea să fie desemnat prin lege, să fie uns scriitor prin judecată, ca o ordalie prin foc. El cere despăgubiri nu pentru ceea ce i s-a furat, ci pentru ceea ce crede că nu i s-a acordat până atunci. Dar justiția nu răspunde acestui gen de lucruri. Singura întrebare – destul de trivială, recunosc – care interesează Curtea este: *Cât valorează fraza?*

Evident, ar putea manifesta mai multă eleganță sau „flegmă filozofică“, cum spunea Molière. „La urma urmelor – ar spune el –, v-ați folosit de munca mea, sunt de acord, și veți fi și dumneavoastră. Totuși, ați făcut, pornind de la ea, o operă originală, mi-ați îmbogățit munca, ați adus contribuții originale; puteați avea amabilitatea să menționați sursele, dar n-ați făcut acest lucru, nu contează, romanul dumneavoastră are mult succes, și cercetarea mea universitară la fel, suntem chit. Mulțumesc că m-ați furat, mulțumesc că m-ați trădat. Ce înseamnă două-trei pagini în economia generală a unei cărți? De altfel, poate că ați consultat multe alte lucrări, după cum am făcut-o și eu,

dar, într-o muncă universitară, măcar avem avantajul, obligaţia şi satisfacţia de a ne cita toate sursele. În domeniul ficţiunii, nu eraţi obligat s-o faceţi, vă mărturisesc chiar că mi-a făcut mare plăcere să vă citesc romanul, care mi-a amintit de câteva lucruri plăcute, mi-am spus că, la urma urmelor, şi eu îmi făceam cărţile pornind de la altele, de la cărţile altora, de altfel cred că e interesantă această concepţie a lui Flaubert despre o «carte făcută din cărţi», o carte care ar fi visul celorlalte cărţi, şi cred că nu există două literaturi, o literatură originală şi o literatură a citării, ci una singură care trăieşte şi moare din literatură. Am crezut întotdeauna, analizând raporturile lui Freud cu plagiatul, că în spatele proceselor şi al învinuirilor se află un fel de dorinţă nostalgică a unei gândiri virgine, o gândire sacră ca o mamă. Eu n-am avut niciodată o nostalgie de acest gen, datorită dumneavoastră sunt liber cu ceea ce aş putea considera bunul meu, teritoriul meu, proprietatea mea, iar asta, trebuie să recunosc, în pofida succesului meu de librărie, nu e decât o grădină publică sau un parc de distracţii. Am citit mult prea mult în viaţa mea ca să nu-mi placă faptul că mi-a venit rândul să-mi fie citite cărţile şi că sunt atât de apreciate, încât trezesc dorinţa de a le fura. Poate că mi-a lipsit îndrăzneala de a împrumuta la rândul meu frazele unui anumit autor pe care îl admiram, dar poate am fost atât de influenţat de cuvinte precum «proprietate», «cuvinte proprii», încât am moştenit, logic, o profundă repulsie pentru «negrul păcat al plagiatului» (care mi se pare atât de ridicol în ziua de azi), sau, cum mi-a spus un prieten, poate că eram un hoţ ruşinos, cine ştie? Cred că mi-ar face plăcere să vă cunosc, să cunosc pe cineva care a fost atât de aproape de mine şi atât de departe în

acelaşi timp, care căuta să fure o parte din mine pe care poate nu o cunoşteam şi care mi-a îngăduit în cele din urmă s-o admir în Domnia Voastră."

În realitate, de ce să nu profităm de faptul că ni se fură ideile, imaginile, laturi ale identităţii noastre, pentru a ne debarasa de ele? Şi dacă această trecere de la un text la altul era o eliberare neaşteptată? O mutare de dorit? Eu eram aşa? De ce să te umfle râsul? E ceea ce povesteşte piesa lui Normand Chaurette, dramaturg din Québec. *Pasajul Indiana*. Pentru cel de-al doilea roman al său, *Trecerea Mării Roşii*, tânărul Éric Mahorey a primit mult râvnitul premiu al Fundaţiei In-Quarto. Dar foarte repede se constată că această carte reia, cuvânt cu cuvânt, optzeci şi trei de rânduri din romanul celebrei Martina North, apărut cu doi ani mai devreme la un alt editor, Frank Caroubier, şi intitulat tocmai *Pasajul Indiana*. Titlul se referă la un episod intim din viaţa romancierei, descriind naufragiul din Marea Baltică, în dreptul insulei Gotland, al pachebotului Indiana, la bordul căruia se aflau părinţii săi. Există totuşi ceva straniu: faptul că Mahorey, în mod vizibil, nu înţelege. El vorbeşte de hazard, de transmitere a gândurilor, nu poate spune altceva. Ceea ce n-o mulţumeşte pe Martina North, care îşi iese din fire, se simte deposedată, spune ea, denunţă injustiţia, violul, plagiatul pur şi simplu. În realitate, aflăm că acest băiat a acceptat să-şi împrumute numele lui Caroubier, care a scris cu mâna lui cele două romane ale lui Mahorey, însuşindu-şi acest pasaj din cartea despre Indiana, poate pentru a recupera o iubire pierdută acum multă vreme, la Tripoli, cu Martina North. „Ne iubeam – îi va spune el – din motive obscure, credeam că totul e simplu

şi puneam pe seama fericirii tot ceea ce, venind de la tine, mă neliniştea."

Ucis de cea pe care o iubea, oare el a vrut să facă din plagiat o armă mortală? Sau pur şi simplu, cum va presupune ea, a căutat s-o surprindă? Pentru ca ea să ştie că a scrie era ceva mai puternic decât el; a scris chiar sub un alt nume pentru ca ea să-l recunoască. Dar ea nu va bănui toate aceste lucruri decât la sfârşit. Între timp, trece prin toate stările: e mânioasă, abătută (se teme să nu râdă presa de ea), nesigură. Sfârşeşte chiar prin a crede în povestea cu filtrarea lucrurilor, înţelege că a ajuns într-un moment al carierei sale în care predă ştafeta. Şi-apoi, e foarte atrasă de acest tânăr Mahorey: cum nu-şi mai poate recăpăta cartea, de ce să nu pună stăpânire pe autor? De altfel, regăseşte la el lucruri personale care i-au fost furate din casă în mai multe rânduri: statuile sale africane, ceaşca de ceramică albastră, eşarfele sale de mătase egipteană, rochia de culoarea oceanului pe care o purta în fiecare zi, potrivindu-se cu stările ei sufleteşti, fotografia părinţilor.

Martina descoperă, cu aceeaşi ocazie, fascinaţia acestui băiat pentru ea, ca şi când el ar fi un ideal al ei. Pare atât de cuprins de universul acestei femei a cărei rochie o poartă, femeie care ar putea semăna cu mama lui. Şi, văzând-o acolo, în faţa lui, în carne şi oase, a înţeles că ea există, avea dovada. „Ea m-a adus pe lume", va spune el. După cum el, la rândul lui, a adus-o pe lume, eliberând-o de himerele sale, de „şerpii" ei. „Eram un naufragiu şi eram prizoniera lui. După cum poate că şi tu erai un naufragiu, în care erai prizonier. Şi tu, şi eu nu căutam decât o ieşire, pentru a da frâu liber celui mai triumfal lucru pe care ne-a fost dat să-l experimentăm înainte de pace: cercetarea

naufragiului.“ Banii, obiectele furate, poziţia sa de scriitor – ea acceptă să le piardă pe toate, să le repună pe toate în joc. „Îţi propun o învoială. Îmi dai înapoi ceaşca şi fotografia, iar eu, în schimb, te las în pace pentru totdeauna.“

Cine sunt cenzorii?

Păstraţi distanţa: iată crezul noii morale americane. Copiii, la şcoală, învaţă interdicţiile corporale de bază, sunt avertizaţi că orice gest de dragoste este deja un abuz şi că orice formă de seducţie e un viol prealabil. Printre apărătorii cei mai înverşunaţi ai acestor măsuri puritane, se află mişcările feministe. Acum treizeci de ani, mamele lor demolau bastioanele moralei în numele amorului liber. Iar fiicele ridică acum bariere în numele sexului reglementat, cenzurând orice drept de a privi. Bărbatul a devenit întruchiparea răului, nu e decât un pervers sexual fără speranţa mântuirii. S-a isprăvit cu metisajul sexual: totul e doar abuz de putere, ofensă verbală, incitare compromiţătoare, atingeri inutile. Un soi de dictatură blândă a nondiscriminării, care-i obligă pe bărbaţi să fie mereu cu ochii-n patru pentru a nu fi blamaţi, daţi afară din serviciu sau condamnaţi de tribunale. Şi asta pentru că abuzul de acuzări a înlocuit abuzul de putere: o frază deplasată, un gest provocator, o privire, o atingere, şi pac! şantajul cu procesul şi cererea unei „juste despăgubiri".

O frică paranoică de tot ce v-ar putea atinge, de tot ce v-ar putea răni? Un ultim refugiu al individului, o fantasmatică reconstituire a sinelui, în epoca familiilor destrămate, a muncii fărâmiţate, a trupului traficat? Vertij al unei

conştiinţe pure, adormite şi animalice, care-şi păstrează în mod miraculos identitatea paradiziacă? Atingerea uşoară a corpului celuilalt, frecarea de celălalt li se par intolerabile tuturor celor care visează o entitate imaterială, fără pată, ca şi când identitatea lor n-ar cunoaşte începuturi, fisuri, reziduuri, ca şi când întreaga viaţă n-ar fi făcută din schiţe, reconstituiri, amestecuri, asimilări diverse. Unii vibrează de mânie şi se supără pe cei care depăşesc graniţele, între limbi, culturi, existenţe, care menţin vie problema originii, paradoxul originii multiplicate. Această ură este exasperată de credinţa că altul a luat sau deţine tot ce lor le scapă. „Această ură identitară – scrie Sibony – este credinţa că nimic nu scapă, n-ar trebui să scape. Există o cale abruptă, chiar deşertică, urmând ideea *originii împărtăşite* şi regăsind-o sub forma unei ştiinţe voioase: apartenenţii unei origini s-au desprins cu toţii de aceasta."

Toţi cei care se amestecă în acest peisaj şi contaminează această fantasmă a integrităţii sunt consideraţi *intruşi*. *Intrusus* este un termen juridic care îl desemnează pe cel introdus într-o funcţie fără drept şi fără titlu: iată-l pe omul convins de hărţuire sexuală sau de plagiat. Intrusul e cel care confundă totul: interiorul şi exteriorul, deasupra şi dedesubtul, masculul şi femela, pro şi contra, dreapta şi stânga, adevărul şi falsul. El reprezintă – notează Pascal Quignard (*Camera nemăturată a lui Sosos din Pergam*) – tot ce e brusc impropriu, în plus, care trebuie separat, aruncat, măturat, exclus, condamnat la moarte etc. Este mecanismul dezgolit. În privinţa adevărului, acesta nu are o legătură suficientă cu realul, este rezultatul unei separări ce rămâne mereu vie, rătăceşte doar cu scopul de a aduna şi de a exclude neîncetat, în timp ce sunt cunoscute

dintotdeauna malignitatea falsului, caracterul său explorator, vorace, inventiv. Adevărul, consacrat mărturiei şi vinovăţiei, nu are o natură prea imaginativă, pe când falsul, dimpotrivă, scapă de piedici, de obligaţii, de titluri de proprietate, de îngrădiri identitare. Falsul este legat de dorinţă, de curiozitate, de căutarea carnasieră. Este Ulise *Polutropos* (omul cu o mie de şiretlicuri), vulpoiul Renart, mari figuri ale eroului şiret. Falsul este triumful şireteniei, al şmecheriei, al răutăţii, al minciunii. Renart este de două ori numit „înşelătorul universal". Foamea împinge la fals. Soseşte căruţa cu peşte, încărcată de scrumbii şi de chişcari: Renart se întinde în mijlocul drumului. E ca o piele, o mortăciune care n-a fost măturată din drum: face pe mortul.

Ah, procurorii virtuţii! Sunteţi cumva bănuiţi de plagiat? Sunteţi hăituiţi ca şi cum dintr-odată v-ar fi fost descoperit un trecut nazist, ca în faţa unui rău ireparabil. Sunteţi „arşi" ca şi când, în pofida tuturor, s-ar ignora faptul că imitarea este o practică ce însoţeşte gândirea şi scriitura, că există un fel de lanţ omenesc, din generaţie în generaţie, prin care nu se poate inventa altceva decât pornind de la ceea ce s-a scris înainte, şi că această proprietate colectivă ţine de ce e omenesc. Iată-i deci pe şicanatorii frazei, pe grefierii culturii, pe apărătorii micilor salarii indexate după efort, pe „despăduchetorii renumelor" (Augustin Thierry), pe abaţii păcatului comis şi ai ispăşirii! Ruşine impostorului! Ah, micul ticălos, banditul, şnapanul! Frauda trebuie denunţată! Abuz! Trădare! Plagiatorul devine un impur, de neatins, un *dalit*, cum se spune în hindi, unul dintre acei dezmoşteniţi a căror umbră este izgonită din calea celor puri, a celor inocenţi învinşi de ordinea ancestrală a purităţii.

Poate că n-ar strica să-l recitim din când în când pe Rabelais. Ce face Panurge? Panurge își petrece timpul *cheltuind*. Datoriile și creditorii sunt singura lui grijă. Și unica sa teamă este de a nu mai fi legat de lumea care-l înconjoară, de a se retrage într-o bună zi în el însuși, asemenea acelor mistici care se micșorează, uscându-se. Argumente pe care Rabelais le „împrumutase" de altfel de la Francesco Berni și Sperone Speroni. Să vedem despre ce este vorba. Cartea a Treia, capitolul III[42]: datoriile, spune el, sunt „ca o punte de trecere și ca o legătură între cer și pământ, o hrană de toate zilele a neamului omenesc"[43]. În ziua în care soarele va refuza să-și împartă lumina cu luna, ea va rămâne însângerată și întunecată. Ce s-ar întâmpla cu o lume care ar renunța la regimul datoriei și al împrumutului? Ar fi un vacarm teribil. „Nemaidând nimeni pe datorie, am duce o viață de câine."[44] Iată principiul universal al vieții: un parazitism generalizat și zgomotos. Când Pantagruel, în Cartea a Patra, capitolul LVI[45], ascultă în largul mării diverse cuvinte înghețate, cârmaciul corabiei îi spune: Să n-ai teamă. Ne aflăm la hotarul Mării Înghețate, unde s-a dat iarna trecută o bătălie aprigă între arimaspieni și nefelibați, și atunci au rămas înghețate în văzduh strigătele oamenilor, bărbați și femei, învălmășeala oștilor, ciocnirea platoșelor de fier, nechezatul cailor. Acum, greul iernii a trecut, vremea s-a înmuiat și sub cerul înseninat zgomotele se

[42] François Rabelais, *Gargantua și Pantagruel*, trad. de Alexandru Hodoș, Editura Art, București, 2008; capitolul „Cum laudă Panurge pe datornici și pe împrumutători", pp. 265–268.

[43] *Ibidem*, p. 267.

[44] *Ibidem*.

[45] *Ibidem*; capitolul „Cum s-au găsit cuvinte învățate printre cele înghețate", pp. 511–513.

topesc și se aud. Unele nu erau încă dezghețate şi Pantagruel a aruncat pe puntea corăbiei un morman de cuvinte înghețate, care semănau cu niște mărgele de culori felurite. „Am vrut [spune Panurge] să pun câteva cuvinte spre păstrare, în untdelemn, aşa cum se înveleşte de obicei gheaţa în cârpe curate. Dar Pantagruel m-a oprit, spunând că n-are nici un rost să strângi şi să pui deoparte ceea ce niciodată nu-ţi lipseşte şi ai la îndemână oricând, cum ar fi vorbele dezgheţate, pe care le rostesc bunii şi veselii pantagruelişti."[46] Economie a darului şi a înapoierii darului ce face mai mult decât orice morală. La ce bun să îngheţăm cuvintele? Mai bine să le dezgheţăm, chiar dacă riscă să fie sângeroase.

Să repetăm: a scrie este o şiretenie neruşinată, o invitaţie la a fi iubit, devorat, jefuit, o dorinţă de a profita de corpul tău până la extenuare, până la respingere. „A scrie – spunea Violette Leduc – înseamnă a te prostitua. Înseamnă a excita, înseamnă a te vinde." Cum să nu ni se pară ridicolă, astăzi, pretenţia narcisistă a unor autori? A existat o epocă, poate cea mai lungă din istorie, în care operele se aflau în circulaţie liberă: de îndată ce erau divulgate, era ca şi când ar fi fost dăruite, distribuite. Asta înseamnă că nu vom mai putea folosi cuvintele de-acum înainte dacă nu le plătim? Literatura va fi o pură marfă? Oare se va pune un impozit pe circulaţia textelor? Vor fi filtrate cu grijă la vamă? De ce este internetul aşa de captivant? Pentru că hackerii, piraţii informatici, pot face intruziuni permanente şi generalizate în toate memoriile lumii. Pentru că, pe net, nu există teritoriu propriu: totul e accesibil tuturor. Pentru că aici libertatea tranzacţiilor nu are limită, iar timpul devine fluid, expansibil. Un alt exemplu: Godard, care se

[46] *Ibidem*, p. 513.

foloseşte de imaginile altora în filmele sale, spunând pur şi simplu: aceste imagini aparţin tuturor, nici vorbă să plătesc drepturi de autor. O mare parte din creaţia artistică de astăzi, în muzică sau în artele plastice, se face în acest mod: plecând de la opere „originale", artistul recreează altceva, dar nu există un motiv sau o frază muzicală care să fi fost scrise de el. Este arta citării, a mixajului, a aranjării. Se joacă cu sintetizatoarele, se încrucişează stilurile, se mixează totul, *house*, *jungle*, *rap*, *tehno* etc. Se şterpelesc zece secunde de aici, douăzeci de dincolo, se reciclează sunetele, ca multe alte materiale anonime. E ceea ce se numeşte un *lifestyle*.

Şi-apoi, ce poate fi mai satisfăcător, mai elogios, mai viu decât a fi jefuit? „M-ar bucura careva care ar şti să-mi smulgă penele", spunea Montaigne (II, 10)[47]. V-au fost citite cărţile, v-aţi bucurat de un succes uluitor, aţi cucerit printr-o întorsătură de frază, şi atunci? A fi copiat înseamnă poate că aţi vorbit ca nimeni altul înaintea dumneavoastră. Cu ce rimează aceste fantasme de penetrare, de efracţie a gândirii? Această obsesie asupra originii, această sensibilitate paranoică faţă de un altul? Moralismul ţanţoş al celor care sunt perfect capabili să-şi ascundă viaţa şi nu suportă să fie dezvăluite secretele celorlalţi? Suficienţa celor care ţipă „cartea mea, comentariul meu, istoria mea" şi care (după cum observa Pascal) „miros a megieşi [precum] proprietarii care rostesc toată ziua bună-ziua «casa mea»"[48]? „A aparţine tuturor – notează Rémy de Gourmont – a deveni pâinea cea de toate zilele a tuturor, nu e oare visul tuturor scriitorilor demni de acest nume?" (*Promenade literare*).

---

[47] Montaigne, *op. cit.*, vol. I, p. 394.
[48] Pascal, *op. cit.*, p. 168, pasajul 43.

Cod secret

E adevărat, e fals? Aceasta este întrebarea. Când ceea ce era prilej de jubilaţie devine brusc suspiciune, iar minunarea se preschimbă-n răceală. E totuşi acelaşi text, nimic nu s-a schimbat, în afara *unghiului de vedere*. Ca şi când cuvintele ar clipi şi v-ar lua în derâdere, şi-ar bate joc de voi. Ca şi când textul s-ar apuca, în timp ce invită la lectură, să se ironizeze. Ca şi când cuvintele v-ar spune: ştiţi cine sunt eu şi de unde vin? Textul ne pune pe gânduri – o îndoială faţă de autenticitatea sa, de originea sa, deoarece spune în realitate că orice discurs este lipsit de origine. Că orice frază nu trăieşte decât în spasmele, în incertitudinea unei alte fraze, că orice frază este deja propria ei minciună.

Nu mai ştim ce să spunem, ce să gândim, ce sentimente să avem faţă de un text ce se întoarce asupra lui însuşi. Presupunem o infidelitate, vorbim de înşelătorie, suntem vexaţi că am fost păcăliţi, ca în faţa acelor picturi în *trompe-l'œil*, acele *xenia* ale picturii antice în care artificiile iluziei erau atât de savant puse în scenă, că – ne spune Strabon –, în faţa *Satirului sprijinit de o coloană*, prepeliţele domesticite ale trecătorilor începeau să piuie, atât de adevărată părea prepeliţa pe care artistul o pictase pe coloană. Plagiatorul spune că orice cuvânt este mincinos: nu originea sa îi asigură veracitatea, ci puterea sa de fabulare.

De asemenea, spune că inocenţa nu e decât o altă formă de înşelătorie. Amintiţi-vă episodul din *Miracolul trandafirului*, în care pe Genet îl ia ameţeala când Villeroy îl anunţă, pe un ton un pic dezinvolt, că tovarăşul său Robert, un spărgător ieşit de curând din închisoare, l-a sărutat. Înţelegând atunci că virilitatea hoţului este ea însăşi o virilitate furată. „Acest lucru mi-a provocat ameţeala finală. Bărbatul meu, voinicul meu, tipul meu, cel care mă săruta şi îmi dădea parfumul său, se lăsa sărutat, mângâiat de un şmecher mai puternic. Îl sărutase un spărgător! Deci hoţii se sărută! [...] Ca să-mi dau seama, a fost nevoie de o deschizătură în noapte."

Tzetzes, savant bizantin din secolul al XII-lea, povesteşte în *Chiliadele* sale că atenienii le comandaseră lui Fidias şi lui Alcamene două statui ale Atenei, care urmau să fie plasate pe două coline. Când statuile au fost arătate, lumea a vrut să-l lapideze pe Fidias, din cauză că proporţiile pe care le dăduse operei sale păreau false. Dar, odată puse la locul lor, statuia lui Alcamene a părut neîndemânatică. Acest calcul al proporţiilor, bazat pe poziţia observatorului, ilustrează destul de bine diferenţa stabilită de Platon, în *Sofistul*, între copie (*eikon*) şi simulacru (*phantasma*). Simulacrul, spune Platon, este o imagine proastă (faţă de copie), deoarece include punctul de vedere al spectatorului. Perspectiva e cea care înşală ochiul şi judecata, creând falsul şi inducând în eroare. Plagiatorul nu face altceva: producând simulacre, el cere o acomodare din partea cititorului, o privire subiectivă, un unghi de vedere. Îl face să iasă din el însuşi, cerându-i să intre, la rândul său, în ficţiune.

Sensul textului este deci suspendat la stadiul de gimnastică, acrobaţie, găselniţă a singurului loc strategic potrivit

acestei duble lecturi, acestei lecturi deplasate. Este ceea ce se întâmplă cu anamorfozele, imagini aparent ilizibile, bizar alungite, care se redresează brusc, recăpătându-şi integral sensul când sunt privite dintr-un unghi anume, ca în *Ambasadorii* lui Holbein. În plagiat, citatul mascat dobândeşte brusc o altă lizibilitate, fraza este exact aceeaşi, dar o analizăm dintr-o altă perspectivă, încât pare străină de ea însăşi. După un timp de acomodare, sub unghiul cerut, dintr-o perspectivă „oblică", ea se transformă sub privirile noastre, pare să se dedubleze, fără să ştim exact care dintre ele e fantoma celeilalte. Tocmai această reverie e tulburătoare în plagiat. În realitate, plagiatul este nu atât împrumutarea unei identităţi, sulemenirea unei scrieri, cât un mod de a lăsa să dispară ceva imperceptibil care trece de la autor la cititor pentru a acţiona asupra acestuia din urmă posedându-l: prin plagiat, scriitura devine o *momeală*, o punere radicală sub semnul îndoielii. După Barthes, plagiatorul nu face decât să spună din nou că singurul scop al literaturii este de a înşela sensul pe care ea îl elaborează luxos.

Da, orice fabulă este o artă a trucajului. Iar plagiatorul îl forţează pe cititor să intre în sala maşinilor. Ca în piesa lui O'Neill, *Maimuţa păroasă*, când mica domnişoară vizitează camera cazanelor de pe transatlantic: are un şoc teribil, scoate un ţipăt sufocat, pleacă de-a-ndăratelea, cu mâinile la ochi, şi până la urmă leşină. Ea nu ştia, spune O'Neill, că poate să existe o brutalitate totală, afişată într-un mod atât de lipsit de pudoare. Iată secretul plagiatului. Secretul ascuns. Literatura nu are nimic metafizic: e o sală a maşinilor, jegoasă, obscenă, extenuantă, înspăimântătoare. Da, există întotdeauna cuvinte dedesubtul cuvintelor, oglindiri de sens, fugi, capricii. Frazele nu sunt decât fulgere,

interstiţii, gelozii în spatele cărora pândeşte plagiatorul. Limbajul se deschide, de la începutul jocului, către cele ce au fost deja spuse, pe care le primeşte sub forma cea mai dereglată a hazardului. Este, fără doar şi poate, cea mai bună definiţie a plagiatului. Fărâme, instantanee, mici tăieturi din limbaj ce rătăcesc în căutarea celuilalt sens. Şi, sub aparenţa unui cuvânt ce creşte în aer liber, sălăşluieşte în umbra clandestinităţii un alt cuvânt, precis, meticulos, cu o stăpânire de sine extremă, neluat la întâmplare sau sub imperiul urgenţei, nicidecum, un cuvânt născut dintr-un hazard absolut şi supus celor mai stricte ajustări (cum ar fi, la începutul *Impresiilor din Africa* ale lui Roussel, în imensa piaţă a Trofeelor, situată chiar în centrul Ejurului, acea statuie neagră ce părea, la prima vedere, făcută dintr-un singur bloc, dar care în realitate era alcătuită numai din numeroase balene de corset tăiate şi îndoite după cum cerea modelajul). Iar aceste două cuvinte se strivesc şi se topesc unul în celălalt, se îngrămădesc, se străbat, se încalecă. Alunecă unul peste celălalt, după modelul unei geologii a faliilor în care toate straturile pământului se ciocnesc între ele, astfel încât cititorul să se rătăcească în labirintul straturilor lor nesigure.

Doar gestul de dezvăluire smulge în cele din urmă din atâtea texte calme secretele lor cele mai întunecate, dar cum să nu credem că acele texte până atunci *imaculate* nu-şi retrag singure atracţiile lor sumbre, natura lor echivocă? E celebră apologia plagiatului făcută de Lautréamont (*Poezii II*), care îl înfăţişează ca pe un mod de a corecta, de a amplifica sau de a ameliora o idee.

> *Cuvintele care exprimă răul sunt menite să ia un înţeles de folosinţă. Ideile se îmbunătăţesc. Înţelesul cuvintelor ajută la aceasta.*

> *Plagiatul e necesar. Progresul îl implică. El strânge de aproape fraza unui autor, se slujeşte de expresiile lui, şterge o idee falsă, o înlocuieşte cu ideea justă.*[49]

Ce face Lautréamont? El extrage din moralişti, precum Vauvenargues, Pascal sau La Rochefoucauld, maxime sau aforisme pe care le răstoarnă antonimic, luându-le sistematic în răspăr. „Marile gânduri vin din inimă“ (Vauvenargues), „Marile gânduri vin din raţiune“ (Ducasse). Deturnări necesare, prelevări anonime, mulaje şi demulaje, având între ele ceea ce Duchamp numea *preasubţirele* lipsei de asemănare. Dar Lautréamont a disimulat şi alte plagiate. În *Cânturile lui Maldoror*[50]. E citat în general amplul pasaj din Cântul al cincilea despre stolurile de grauri, copiat din *Istoria păsărilor* a lui Buffon (care, de altfel, a fost practic redactată de Duéneau de Montbéliard). Dar există multe alte exemple. Unirea dintre Maldoror şi rechinul-femelă, de pildă, din Cântul al doilea? Luată integral din *Marea* lui Michelet. Unirea dintre Maldoror şi păduche e, prin comparaţie, escamotată: în mod vizibil, Lautréamont n-a găsit o descriere adecvată în nici o lucrare din vremea sa. Cât despre corlele prădătoare (stercorari) (V), pelecaninate (V), zborul uliului regal (V) sau caruncula cărnoasă din partea superioară a pliscului de curcan (VI), descrierile lor sunt reluate de la Buffon sau din *Enciclopedia istoriei naturale* a doctorului Chenu. Anumite observaţii, anumite axiome ale vocabularului ştiinţific i se par perfecte, atât de

---

[49] Lautréamont, *Opere complete*, trad. de Taşcu Gheorghiu, Univers, Bucureşti, 1976, p. 198.

[50] Lautréamont, *Cânturile lui Maldoror*, trad. de Taşcu Gheorghiu, Institutul Cultural Român, Bucureşti, 2007.

inedite şi de poetice, că le introduce în opera sa în stare brută: este descoperirea *colajului*, găselniţa celor *frumoşi asemeni*, din Cânturile al cincilea şi al şaselea. Pe scurt, spune François Caradec, acest text fulgerător este plin de capcane, de încuietori cu cifru, de mistificări şi de hohote de râs.

Deliberate sau clandestine, oare aceste plagiate nu au, în fond, aceeaşi natură? Oare nu ţin de o concepţie asemănătoare a literaturii ca „ştiinţă a arbitrarului“? „Poezia personală şi-a trăit timpul de jonglerie relativă şi de contorsiuni contingente“, scrie Lautréamont. N-am putea să fim mai clari de-atât. Da, plagiatul este necesar. Pentru că *literatura* îl implică. Şi de aceea el se joacă cu patronimele sale, cu ambiguitatea referinţelor sale, cu perspectiva hotărât contradictorie a celor două culegeri ale sale, lăsându-l pe cititor în faţa contrarietăţilor sale, descumpănit şi furios. „Poezia – spune el – trebuie să aibă ca scop adevărul practic.“

Plagiatul absolut

Pentru a induce în eroare pe cineva care strigă în gura mare după dumneavoastră că l-aţi plagiat, că l-aţi deposedat de sufletul său, sau mai ştiu eu ce, e de-ajuns să-i întoarceţi complimentul şi să-i spuneţi că tot ceea ce spune a mai fost deja spus. E o replică imparabilă. Îi ia piuitul. Dintr-odată, vorbele sale nu i se mai par aşa de fireşti: se întreabă dacă vorbeşte sau nu cumva se repetă, dacă e un personaj de roman sau doar stăpânit de nebunia sa. E ceea ce i se întâmplă lui Gombrowicz însuşi, aşa cum se pune în scenă în *Trans-Atlantic*, în faţa lui Borges, „gran escritor, maestro... maestro, maestro..."[51]. Şi Gombrowicz nici nu apucă bine să spună că nu-i place untul prea untos, că imediat acel Corregidor i-o întoarce: „Spun unii aici că untul e untos... O idee, de acord, interesantă... interesantă idee... Păcat că nu e prea nouă, pentru că a spus-o deja Sartorius în *Bucolicele* sale."[52] Şi, cum adaugă: „Ce-mi pasă mie ce a spus Sartorius, când Vorbesc Eu?"[53], i se şi răspunde: „Şi nu-i deloc o idee rea, şi poate fi oferită cu sos de stafide, dar aici e nenorocirea că încă Madame de Lespinasse a spus ceva asemănător într-una din *Scrisorile* sale."[54] La sfârşit,

---

[51] Witold Gombrowicz, *Trans-Atlantic*, trad. de Ion Petrică, Editura Rao, Bucureşti, 2006, p. 36.

[52] *Ibid*em, p. 38.

[53] *Ibidem.*

[54] *Ibidem.*

când urlă: „Căcat, căcat, căcat!“, celălalt îi dă replica: „Nu-i deloc o Idee rea, e bun şi cu ciuperci, doar să le căleşti puţin şi să le dregi cu smântână; ce să-i faci însă dacă a fost rostită de Cambronne.“[55] După care s-a retras în pardesiul său, dând frâu liber piciorului.

„Eu am rămas fără replică! Mi-am uitat limba în gură! continuă Gombrowicz. Nemernicul, m-a lăsat fără replică, încât nu găseam nici un cuvânt, pentru că nimic din ce era al meu nu e al Meu, cică ar fi fost Furat!“[56] Atunci nu i-a mai rămas decât să meargă cu paşi mari, în lung şi-n lat, cu paşi mari şi incoerenţi, ca un om (va spune mai târziu consilierul Podsrocki) care s-ar fi îmbătat mangă în faţa întregii lumi, fără să mai scoată nici un fel de sunet. Prin urmare, ultimul cuvânt îi aparţine celui care are referinţe bibliografice. Acesta este *principiul lui Borges*. „Certitudinea că totul este scris – spune el – ne anulează sau ne schimbă în fantasme“ (*Ficţiuni*[57]). La urma urmelor, e de-ajuns să demonstrăm că originalitatea nu e decât o suficienţă de autor, că toate sursele unei opere sunt înăuntru şi că sursele cele mai bune sunt cele incorecte. Sau, cu alte cuvinte, că orice operă este întârzierea alteia, că orice operă este *în întârziere*. Duchamp cerea, de altfel, să se folosească termenul „întârziere“ în loc de tablou sau pictură. Ca şi când cei care ar face picturi bune ar fi încetinitorii sau *privitorii*.

Ştiţi cum se reproduc fragii? La un moment dat, apare un mic lăstar, care, în loc să stea la locul lui, are o oarecare

---

[55] *Ibidem*, p. 39.

[56] *Ibidem*.

[57] Jorge Luis Borges, *Opere I (Istoria universală a infamiei, Ficţiuni, Evaristo Carriego, Istoria eternităţii)*, trad. de Cristina Hăulică, Andrei Ionescu şi Darie Novăceanu, Univers, 1999, p. 310; citatul este extras din „Biblioteca Babel“.

ambiţie, aşa că, pe îndelete, se preschimbă într-o tulpină foarte lungă, îşi înalţă căpşorul mai departe, îl pune pe pământ unde prinde rădăcini, trăgându-şi seva din cel dintâi butaş, şi produce iarăşi frăguţe, mai frumoase decât cele ale plantei-mamă, dat fiind că îi fură substanţa. E ceea ce se cheamă un *gurmand*. „Părerile noastre se înghesuie unele peste altele. Cea dintâi stă drept tulpină celei de-a doua. A doua celei de-a treia. Ne căţărăm astfel din treaptă în treaptă."[58] Se observă astfel, în istoria literară, fraze în perpetuă mişcare, citate nomade, reluări, deformate, aproximative, ce se învârtejesc necontenit, ce par să dobândească o viaţă proprie. Jean Starobinski (*Peregrinările lui Cadmus*), ca un detectiv avizat, a luat urma uneia dintre acele formule infidele, i-a reconstituit itinerarul şi ocolişurile, i-a descoperit legăturile cele mai indiscrete. Pe urmele lui Warburton şi Condillac, Rousseau distinge, în al său *Eseu despre originea limbilor*, trei tipuri de scriere: alegorică (hieroglifele egiptene), cea care figurează sunetele (ideogramele chinezeşti), analitică (scrierile noastre alfabetice). El caracterizează cel de-al doilea tip astfel: „cu adevărat zugrăvirea sunetelor şi a vorbirii pentru priviri"[59], formulă pe care Rousseau a furat-o din articolul „Scris" din *Enciclopedie*, în care sunt citate patru versuri din Brébeuf:

Cet art ingénieux
De peindre la parole et de parler aux yeux,

---

[58] Montaigne, *op. cit.*, vol. II, p. 635.

[59] Jean-Jacques Rousseau, *Eseu despre originea limbilor unde se vorbeşte despre melodie şi despre imitaţia muzicală*, trad. de Eugen Munteanu, Polirom, Iaşi, 1999, p. 30.

Et par les traits divers des figures tracées,
Donner de la couleur et du corps aux pensées.[60]

La greci, inventatorul acestei arte de a picta care este scrisul ar fi Cadmus. Dar ancheta abia începe. Deoarece versurile lui Brébeuf se dovedesc a fi traducerea liberă şi dezvoltarea, după principiul „frumoaselor infidele", a unui singur vers din *Farsala* lui Lucan (pe care Brébeuf o tradusese, având un oarece succes la public): *Mansuram rudibus vocem signare figuris* (a reprezenta prin figuri grosolane un anumit cuvânt). Dar iată o primă alunecare de sens: în timp ce Lucan şi Brébeuf caracterizau scrierea alfabetică, Rousseau aplică formula ideogramelor chinezeşti, semnalându-şi discret intervenţia prin locuţiunea adverbială „cu adevărat". Dar povestea nu se opreşte aici. În marea mişcare de reacţie ideologică, la începutul secolului al XIX-lea, Louis de Bonald devine un aliat al lui Rousseau pentru a dovedi că nu pot exista nici cuvântul şi mai ales nici scrisul fără intervenţie divină. „A picta cuvântul şi a vorbi privirii" ţine, spune el, de o Providenţă care a vrut să fie fixată legea pe care se întemeiază societatea. Cadmus nu mai e decât o figură a lui Dumnezeu. Fiul lui Louis de Bonald, Victor, va explicita în 1833 această asimilare şi nu va ezita să-l rescrie pe Brébeuf care-l rescrisese pe Lucan:

C'est du Ciel que nous vient cet art ingénieux
De peindre la parole et de parler aux yeux,

---

[60] „Un meşteşug al firii, / De a picta cuvântul şi a vorbi privirii / Şi, prin alesătura de chipuri zugrăvite, / A dat trup şi culoare lucrurilor gândite."

Et, par les traits divers des figures tracées,
De donner la couleur et le corps aux pensées.[61]

Simulacre fructuoase, contrasensuri izbutite şi împrumuturi manifeste, sunt nenumărate intrigi în viaţa literară. Borges, în ale sale *Investigări*, a trasat, de asemenea, circuitul unei alte metafore celebre, cea a lui Pascal: „Totul este o sferă infinită al cărei centru se află pretutindeni, iar circumferinţa nicăieri"[62], care a circulat, din text în text, de la Xenofan din Colofon, Parmenide, Hermes Trismegistul, până la teologul Alain de Lille, la „ereticul" Giordano Bruno şi, în sfârşit, la Pascal, cu o completă revoluţie de sens. „În acest secol descurajat – scrie Borges – spaţiul absolut ce inspiră hexametrii lui Lucreţiu, spaţiul absolut care fusese o eliberare pentru Bruno, a fost un labirint şi un abis pentru Pascal." Şi conchide: „Poate că istoria universală nu e decât istoria diverselor intonaţii ale câtorva metafore."

Compilaţie scolastică? Vertij erudit? Rătăcire în labirinturile culturii? Nicidecum. În realitate, Borges, departe de a dori să stabilească o paternitate oarecare a gândirii sau de a măsura gradele de originalitate a scriitorului, caută mai curând să slăbească noţiunile de paternitate şi originalitate, sugerând continuitatea subterană şi unitatea secretă a artei şi a gândirii. „Adevărul – spune Gérard Genette – e că mai degrabă vrea să exalte rolul cititorului şi să ilustreze această idee, exprimată înaintea sa de Valéry, că autorul unei opere nu deţine şi nu exercită asupra ei

[61] „S-a pogorât din ceruri un meşteşug al firii, / De a picta cuvântul şi a vorbi privirii / Şi, prin alesătura de chipuri zugrăvite, / A dat trup şi culoare lucrurilor gândite."

[62] Pascal, *op. cit.*, p. 175, pasajul 72.

nici un privilegiu, că aparţine din naştere domeniului public şi că ea nu trăieşte, din acel moment, decât din nenumăratele sale relaţii cu celelalte opere în spaţiul fără frontiere al lecturii“ (*Literatura după Borges*). Prin urmare, fiecare text original trimite prin aluzii la altele, explicit sau implicit, fiecare text este deliberat sau nu o culegere de citate. Iar cititorul îl recreează la rândul său, adică îl redactează încă o dată, şi tot aşa la nesfârşit. Aparentele reluări ale literaturii nu indică doar o continuitate, ele revelează şi o lentă şi progresivă metamorfoză. De ce precursorii lui Kafka îl evocă toţi pe Kafka, fără să semene între ei? Pentru că unicul lor punct de convergenţă este în acea operă care va veni şi care le va da, retrospectiv, întâlnirii lor o ordine şi un sens. „Fiecare scriitor îşi creează precursorii“, spune Borges. Timpul literar e reversibil. Astfel, Artaud putea spune, peste timp, că Lewis Carroll îi furase şi îi plagiase, lui, Antonin Artaud, atât poemul lui Humpty Dumpty despre mare şi peşti, cât şi *Jabberwocky*.

„Suntem întotdeauna mai puţin originali şi mai puţin plagiatori decât am crede“, notează Michel Schneider. A blama plagiatul înseamnă a vrea să ni se bage încă o dată pe gât mitul improbabil al originalităţii, în care n-am vedea decât contrafaceri, maimuţăreli şi corupţie. Concepţie care îi face uneori pe anumiţi autori să creadă că textul lor este în acelaşi timp originea şi propriul sfârşit, că orice scriere care se inspiră din el nu poate fi decât apocrif sau bastard; pe scurt, că frazele lor există *în sine*. Din acel moment, chiar în cazul în care n-ar fi prilejuit nici un plagiat, orice alt text înrudit n-ar fi decât o reluare a celui dintâi, deoarece acesta a epuizat toate posibilităţile genului. Orice operă „în acelaşi gen“ este un text în plus. Autorul spune: „Am

zis-o, nu mai e nevoie să se zică din nou." Astfel, orice reluare este supusă greşelii, orice imitare e condamnabilă. Acest discurs al originii este evident o pură ficţiune, ce se regăseşte în toate religiile Cărţii unde există un text susceptibil de a ocupa primul loc. „Să nu adăugaţi nimic la cele ce vă poruncesc eu, nici să lăsaţi ceva din ele", îi declară Dumnezeu lui Iosua în *Deuteronomul*[63]. Eu sunt Unicul, iată ce spune cuvântul lui Dumnezeu. De aceea discursul teologic nu s-a constituit, în mod logic, decât prin respingerea ereziilor.

În primele sale accepţii, cuvântul *apokruphos* desemnează ceea ce se sustrage privirii, ceea ce e ţinut ascuns, spre deosebire de ceea ce e vizibil şi public. Hipolit din Roma, Clement din Alexandria, Origene încă vorbesc despre „doctrine secrete", despre „tradiţii secrete" sau despre „cărţi secrete", fără a da cuvântului un sens depreciativ. Ca Atanasie care, într-o *Scrisoare festală* ce datează din 367, temându-se că unele fiinţe pure, induse în eroare de şiretenia oamenilor şi înşelate de asemănarea dintre titluri şi cărţile depozitare ale adevărului, ar începe să citească alte cărţi aşa-zis „apocrife", dă lista *Sfintelor Scripturi* autentice. Dar cuvântul care, pentru Atanasie, avea încă sensul de carte secretă, depozitară a unei înţelepciuni ezoterice, devine în curând sinonim cu *inautentic*, spre deosebire de scrierile canonice. Iar autorul său, un ereziarh. Aşa se face că, în 400, Ieronim îi scrie lui Laeta, în privinţa educaţiei fiicei sale: „Să se păzească de toate apocrifele; şi, dacă vreodată

[63] *Deuteronomul* 4, 2; de fapt, sunt cuvintele cu care Moise se adresează Israelului: eroarea autorului provine din faptul că, ulterior, în *Cartea lui Iosua*, Dumnezeu i se adresează, într-adevăr, acestuia din urmă de mai multe ori.

vrea să le citească, nu pentru a căuta într-însele dogme autentice, ci numai respectul pentru simboluri, să bage de seamă că aceste cărţi nu aparţin autorilor al căror nume îl poartă titlul, că multe socotinţe greşite sunt amestecate în textul lor şi, în sfârşit, că trebuie să fim prudenţi când cautăm aur în noroi“ (Scrisoarea 107).

Borges a tot spus că e un impostor. Se simţea oare vinovat că s-a servit din literatură, profitând de aceasta fără prejudecăţi? Sau socotea derizorie instituirea, de către modernitate, a unui soi de poliţie a Literelor, vrând astfel să arate că literatura nu se cade să fie infiltrată de un batalion de jandarmi şi de vameşi? Încotro mergeţi? De unde veniţi? De unde aveţi sursele? În realitate, observă Hector Bianciotti, Borges nu credea în meritele originalităţii, pe care o considera un mit al epocii, găunos şi păgubos, pentru el important fiind nu să nu imiţi, ci să fii imitabil. Este convins că partea de inovaţie acordată unui scriitor este subţire; date fiind incalculabilele repercusiuni ale tuturor textelor anterioare, ideea de text absolut personal ţine, pentru el, doar de religie sau de oboseală. De altfel, ilustrase această teorie, în 1940, în prima sa nuvelă, „Pierre Ménard, autorul lui Quijote“ (*Ficţiuni*).

Pierre Ménard este un literator din secolul XX care crede că e o lipsă de politeţe şi chiar de cultură să împovărăm bibliotecile cu noi lucrări. Astfel, îşi consacră viaţa redactării unui Quijote ce corespunde *cuvânt cu cuvânt* celui al lui Cervantes. El nu voia să-l adapteze sau să-l parodieze, travestindu-l într-o formă şi într-un stil modern. Ideea lui era de a-l rescrie scrupulos, frază cu frază, aşa cum îl făcuse Cervantes în urmă cu trei secole. Lucrul i-a luat o viaţă întreagă: mii de pagini de scris înghesuit pe care

le-a corectat şi le-a reluat încontinuu, neabandonându-şi munca decât după ce a izbutit să reproducă toate inflexiunile modelului său. Astfel a devenit, în istoria literaturii, autorul primei opere invizibile. Această operă, poate cea mai semnificativă din epoca noastră, scrie Borges, este compusă din capitolele 9 şi 38 din prima parte a lui *Don Quijote* şi dintr-un fragment din capitolul 22. El reproduce câteva fraze ale textului lui Ménard şi, după ce le-a comparat cu cele strict identice ale spaniolului, ajunge la concluzia că este vorba de două texte diferite, chiar opuse, deoarece condiţiile istorice sunt altele; le separă trei secole supraîncărcate cu evenimente, inclusiv publicarea lui *Don Quijote*. Demonstrând ingenios în ce măsură această nouă versiune este un text „infinit mai bogat. Mai ambiguu [...], dar ambiguitatea este o calitate"[64]. Cele două texte rămân deci ireductibile unul la celălalt. Borges transformă chiar această ireductibilitate în principiul unei *art nouveau* a lecturii: „tehnica anacronismului deliberat şi a atribuţiilor greşite"[65], ceea ce „umple cu aventură cărţile cele mai liniştite. A-i atribui lui Louis-Ferdinand Céline sau lui James Joyce *Imitaţia lui Cristos* nu reprezintă o suficientă renovaţie a acestor suave avize spirituale?"[66]

„Când scriem împreună – spune Borges despre colaborarea sa cu Bioy Casares –, uităm cine suntem. E ca şi cum ar exista un al treilea om făcut puţin dintr-unul şi puţin dintr-altul. Dacă m-aţi întreba de la cine vine cutare frază, de la mine sau de la Bioy Casares, nu v-aş putea da un răspuns, şi nici el." Mai precis, în *Cronicile lui Bustos*

[64] Jorge Luis Borges, *op. cit.*, p. 287, povestirea „Pierre Ménard, autorul lui Quijote".
[65] *Ibidem*, p. 288.
[66] *Ibidem*.

Domecq, scrise în colaborare cu el, Borges relatează curiosul destin al unui anume César Paladion, care a dat dovadă de mai multă inocenţă sau neruşinare decât Pierre Ménard. „În epoca noastră – scrie el –, un lung fragment din *Odiseea* se află pe post de introducere la unul dintre *Cantos* de Pound şi ştim precis că opera lui T.S. Eliot reproduce versuri din Goldsmith, din Baudelaire şi din Verlaine." Paladion, în 1909, a mers mult mai departe. A anexat cumva o operă întreagă, *Parcurile abandonate* de Herrera y Reissig. Şi astfel a inaugurat cariera strălucitoare şi unică a plagiatorului absolut. Adică a unui autor care ar lăsa lumii o amprentă în întregime personală, nescriind totuşi absolut nimic. Deoarece César Paladion a scotocit – lucru pe care nu l-a mai făcut nimeni înaintea sa – „în profunzimile sufletului său şi a publicat nişte cărţi care îl exprimă, fără a supraîncărca impresionantul *corpus* bibliografic deja existent şi fără a cădea în vanitatea facilă de a scrie el însuşi un singur rând". Astfel, după *Parcurile abandonate*, el a publicat *Tebanele* (volumul 2), apoi *Câinele familiei Baskerville*, apărut cu câţiva ani mai devreme. În 1918, s-a lansat în publicarea *Georgicelor* şi, un an mai târziu, „conştient atunci de maturitatea sa spirituală", a băgat la tipar *De divinatione* a lui Cicero. „Pentru unii critici – continuă Borges –, publicarea unei evanghelii după texte de Cicero şi de Vergilius corespunde unui fel de respingere a canoanelor clasicismului; preferăm să vedem în acest ultim demers, pe care nu-l duce până la capăt, o reînnoire spirituală. La urma urmelor, misterioasa şi senina cale ce duce de la păgânism la credinţă." Aceasta a fost deci Opera completă a celui mai original şi mai eclectic dintre oamenii noştri de litere.

Ghilimelele lui Sade

Lui Sade nu-i plăceau ghilimelele, pe care le considera, într-o notă la *Juliette sau deliciile viciului*, o „împestriţare dezagreabilă“. Acest lucru îi îngăduie să-l citeze pe Brantôme fără a-l ofensa cu acele virgule dezagreabile şi fără a-l copia cuvânt cu cuvânt, deoarece „Brantôme n-a făcut decât să schiţeze ceea ce noi am vrut să pictăm mai energic, fără a ne îndepărta de adevăr“. De altfel, Sade dovedeşte, ca şi Diderot, un soi de măiestrie în acest domeniu, de insolenţă şi chiar aroganţă pe care cu greu le-am mai găsi în ziua de azi. Astfel, un anume abate Richard, care publicase în 1776 o *Descriere istorică şi critică a Italiei*, va fi ţinta privilegiată a sarcasmelor sale. Abatele va găsi în persoana lui Sade în acelaşi timp un plagiator şi un acuzator. Sade, ce-i drept, era un obişnuit al genului, şi nu numai în a sa *Călătorie în Italia. Sistemul naturii* şi *Bunul simţ* ale lui d'Holbach se risipesc în *Filozofia în budoar*, *Juliette sau deliciile viciului* şi *Noua Justine*. Chiar *Noua Justine* copiază, adesea textual, o mare parte din *Întrebările lui Zapata* de Voltaire, cincisprezece pagini din Voltaire condensându-se în zece pagini din Sade. Iar în *Juliette sau deliciile viciului*, discursul lui Clairwil despre verosimilitatea dogmei Infernului rezumă *Infernul distrus*, operă anonimă de inspiraţie sociniană, a cărei traducere franceză a apărut la Londra

în 1769 sub îngrijirea lui d'Holbach. De altfel, cea mai mare parte împrumutată pe care am reperat-o până aici: douăzeci de pagini consecutive.

I se întâmplă chiar şi lui Sade să-şi ilustreze furtişagul printr-o apologie a furtului: furtul ce are loc sub ochii noştri chiar în clipa în care e sărbătorit. Recitiţi-i discursul (pe care spune că l-ar fi cumpărat într-o dimineaţă în Palatul Egalităţii) „Francezi, încă un efort dacă doriţi să fiţi republicani", inserat în *Filozofia în budoar*. „Este sigur că el [furtul] întreţine curajul, forţa, îndemânarea, toate virtuţile, într-un cuvânt, utile unei stăpâniri republicane, prin urmare şi guvernului nostru."[67] „A existat şi un popor care nu-i pedepsea pe hoţi, ci pe cei care se lăsau furaţi, pentru a-i învăţa să-şi păzească avutul."[68] „Imitaţi legea înţeleaptă a poporului de care v-am vorbit; pedepsiţi omul neglijent care s-a lăsat furat, dar nu pronunţaţi nici un fel de pedeapsă împotriva celui care fură."[69] Sade cere, pe bună dreptate, achitarea hoţului, pentru că a furat acest paradox din „Apologia lui Raimond Sebond" de Montaigne (*Eseuri*, II, 12).

Prin urmare, să n-o credeţi pe cititoarea zăpăcită care v-ar spune *sincer*: „Sade nu mă deranjează, dar plagiatul da." Oare Sade chiar n-ar avea într-adevăr nimic de-a face cu plagiatul? Chiar credeţi? Păcat împotriva spiritului? Ei, aş! Toată erotica lui Sade nu e oare un pur plagiat? Şi întreaga sa scriitură nu e oare un mod de a pune stăpânire pe plăceri abuzând de ceilalţi ca de nişte obiecte ale plăcerii? Aţi remarcat că, la Sade, totul începe cu un rapt? De pildă,

---

[67] Marchizul de Sade, *Filozofia în budoar*, trad. de Andrei Băleanu, Editura de Vest, Timişoara, 1993, p. 163.

[68] *Ibidem*, p. 164.

[69] *Ibidem*, p. 165.

la începutul celor *O sută douăzeci de zile ale Sodomei*. Societatea celor patru prieteni caută pretutindeni zeci şi zeci de tineri băieţi şi fete, cu o limită de vârstă de doisprezece sau cincisprezece ani, care trebuie să dea dovadă de graţie, inocenţă şi nobleţe şi pentru care trebuie plătit un preţ ieşit din comun. Aceştia sunt găsiţi şi aduşi pe domeniul ducelui; apoi aceste zeităţi mute sunt examinate pentru a le departaja, fiind oprite doar opt din fiecare sex. Ce se întâmplă cu ceilalţi? Majoritatea fetelor au fost trimise de îndată „pe jos, fără de-ajutor ori călăuză“[70]. Totuşi, cu douăsprezece dintre ele s-au distrat vreme de opt zile, complet şi în toate felurile. După care au fost date în seama unor codoaşe care s-au şi îmbogăţit din prostituţia unor fete atât de distinse. Cât despre băieţi, o sută cincizeci la număr, nici unul n-a fost eliberat fără să fi prestat servicii. Libertinii noştri au petrecut cu ei o lună în castelul ducelui şi, când au fost satisfăcuţi pe deplin, au inventat, spune Sade, un mijloc plăcut de-a se descotorosi de ei: vânzându-i unui corsar turc. Pe această cale, toate urmele erau şterse, iar ei îşi redobândeau o parte din cheltuieli. Turcul a venit să-i ia undeva pe lângă Monaco, unde au fost aduşi în grupuleţe; şi astfel au ajuns sclavii acestuia, „soartă înfiorătoare fără îndoială, dar care nu-i veseli mai puţin pe cei patru scelerați ai noştri“[71]. Aceştia au devenit *ipso facto* nişte plagiatori, în sensul roman al termenului.

Dar chiar credeau că-şi pot permite orice? Oare sunt mai presus de legi? Pentru că se bucurau de încredere şi

---

[70] Marchizul de Sade, *Cele o sută douăzeci de zile ale Sodomei sau Şcoala libertinajului*, trad. de Tristana Ir, Editura Trei, Bucureşti, 2005, p. 118.

[71] *Ibidem*, p. 124.

de aur? De fapt, remarcă Blanchot (*Raţiunea lui Sade*), dacă libertinii se bucură de avantajele rangului, ale averii, ale imunităţii pe care le-o asigură situaţia lor, dacă au privilegii din naştere pe care se mulţumesc să le perfecţioneze printr-un despotism implacabil, ei cred (împreună cu Sade) şi că puterea, ca de altfel şi singurătatea, nu e doar o stare, ci o alegere şi o cucerire, că puternic e doar cel care ştie să devină puternic prin propria sa energie. Că limita mizeriei este un resort la fel de viguros ca şi surâsul norocului. Şi că ticăloşia este compensarea nedreptăţii, după cum furtul este revanşa celui deposedat. Şi dacă se întoarce roata? întreabă Justine. În realitate, spune Sade, libertinul se leagă cu putere de rău, încât nimic nu i se mai poate întâmpla. „Adevăratului libertin îi plac până şi reproşurile pe care i le aduc, pe merit, execrabilele sale făptuiri." Dacă face rău altora, ce voluptate! Dacă ceilalţi îi fac rău, ce bucurie! Nimeni nu-l poate răni, nimic nu-i alienează puterea de a fi el însuşi şi de a se bucura de sine. Iată-l absolut liber.

Regula lui Sade: bucuria de a ofensa virtutea. Ar putea fi şi principiul plagiatorului. Vedeţi începutul *Noii Justine*. Juliette, vioaie, zăpăcită, drăguţă foc, răutăcioasă, drăcoasă, cincisprezece ani. Justine, mai naivă, caracter sumbru şi romantic, o frumuseţe mai interesantă, deşi e mai în vârstă, numai paisprezece ani, care deja începe să-şi plângă soarta şi să se vaiete. Juliette îi face morală, îi spune că nu trebuie să se întristeze de nimic pe lumea aceasta, că poate să aibă senzaţii fizice pline de voluptate şi că adevărata înţelepciune constă infinit mai mult în dublarea plăcerilor sale decât în sporirea durerilor. „Justine, îi spuse ea, aruncându-se pe un pat, sub privirea surorii ei, şi descoperindu-se până deasupra buricului, uite cum fac când sunt tristă: mă

mângâi... mă descarc... şi-mi trece." Virtuţii – toate necazurile, viciului – fericirea statornică. „Nimic nu e atât de primejdios ca prea multă bună credinţă", spusese Corneille în *Sertorius*. Justine vrea să rămână pură? Va fi mereu o perdantă. Una e deprimată, plânge şi geme, cealaltă se excită şi se mângâie. „Calvar, pe de o parte, aventură triumfală, pe de alta" (Sollers, *Sade în timp*). Şi iată „cea mai sublimă lecţie de morală pe care oamenii au primit-o vreodată".

Ce lux mai e şi plagiatul! Şi ce plăcere! Există o beţie a lui Sade, a limbii lui Sade, şi e o beţie de *plagiator*. Nu atât o efervescenţă a plăcerilor, cât o ferocitate a sufletului, nu atât o anarhie a sentimentelor, cât o *apatie* suverană în faţa crimei. La Sade, lumea e imorală din cauza sistemului, nu a temperamentului. Crima, notează Sollers, este de obicei simplistă, meschină, utilitară, vulgară, *virtuoasă*, mereu prea grăbită să isprăvească, *econoamă*, este o inhibiţie, o dovadă de afazie, un poem prost ce susţine surd morala. Sade face din ea o iritare a nervilor, aceştia fiind „parcă întorşi, crispaţi pe toată întinderea lor". Trupurile nici nu mai contează atunci: un trup valorează cât un altul, nu mai este decât un simplu element substituibil la nesfârşit într-o imensă ecuaţie erotică, apare doar din întâmplare şi dispare fără ca măcar să ne dăm seama, e de-ajuns uneori să-i luăm bucăţile, să le înghiţim, să le înfulecăm. De aceea Clairwil (a cărei pasiune este de a masacra bărbaţii) vrea să le sacrifice părţile virile sau inima însângerată, să le prade cu măiestrie, cu furie, şi să-şi vâre în găoază aceste organe masculine înainte de a-şi da drumul. „O, la naiba, cât e de delicios, spuse Clairwil urlând de plăcere, încearcă, Juliette, încearcă, nu e pe lume voluptate mai mare."

Sade, care, în *Juliette sau deliciile viciului*, elaborează într-un mod parodic statutul Societăţii Prietenilor Crimei („Unicul Dumnezeu pe care îl cunoaşte este plăcerea“), ar fi trebuit să se gândească la o Societate a Prietenilor Plagiatului, dacă nu cumva ar fi fost inclusă din oficiu, fireşte.

Cuprins

GRUPUL EDITORIAL ART
Comenzi – Cartea prin poştă
C.P. 78, O.P. 32, cod 014810, sector 1, Bucureşti
tel.: (021) 224.01.30, 0744.300.870, 0721.213.576;
fax: (021) 224.32.87

20
Apologia plagiatului

În colecția **Demonul teoriei** au apărut:

1. Pierre Bourdieu, *Despre televiziune*
2. Hans Magnus Enzensberger, *Cei care aduc groaza. Eseu despre perdantul radical*
3. André Comte-Sponville, Jean Delumeau, Arlette Farge, *Cea mai frumoasă istorie a fericirii*
4. Pascal Engel, Richard Rorty, *La ce bun adevărul?*
5. J. Hillis Miller, *Etica lecturii*
6. Arthur Schopenhauer, *Arta de a avea întotdeauna dreptate*
7. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka. Pentru o literatură minoră*
8. François Furet, Ernst Nolte, *Fascism și comunism*
9. Paul Ricœur, *Răul*
10. Jürgen Habermas, *Etica discursului și problema adevărului*
11. Georg Simmel, *Despre secret și societatea secretă*
12. Jean Baudrillard, *Cuvinte de acces*
13. J. Bottéro, M.-A. Ouaknin, J. Moingt, *Cea mai frumoasă istorie a lui Dumnezeu*
14. Georges Bataille, *Partea blestemată*
15. Pierre Bourdieu, *Schiță pentru o autoanaliză*
16. Pierre Bayard, *Cum se ameliorează operele ratate?*
17. Paul Ricœur, *Iubire și justiție*
18. Belinda Cannone, *Sentimentul de impostură*
19. Remo Bodei, *Senzația de* déjà vu

Atenție, demonul teoriei ne face cu ochiul! Ca orice demon care se respectă, nu doarme niciodată: veți înțelege de ce.



demonul
teoriei



La urma urmelor, plagiatul este o artă poetică. Arată că încântarea produsă de un text nu este decât efectul unor manevre și ocolișuri, că literatura nu este decât o muncă de croitorie, de butășit sau de „umplutură", iar originalitatea, în materie de creație, nu e decât o momeală, o înșelăciune. Un text nu e niciodată altceva decât amprenta altui text, și astfel putem ajunge până la originile scrisului.

T.S. Eliot afirma destul de brutal: poeții minori împrumută, poeții mari fură de-a dreptul. Chiar și în aceste vremuri ce pun originalitatea la loc de cinste, cei mai mari scriitori n-au ezitat să jefuiască autori obscuri. *Istoria picturii din Italia* și *Școlile italiene de pictură* ale lui Stendhal sunt un vast plagiat după Amoretti, Bossi, Venturi, Pignotti și *tutti quanti*. Tâlhăria are geniile sale, iar Stendhal e unul dintre ele.

Baudelaire raporta plagiatul poetic la identitatea spirituală. „Știți de ce l-am tradus perfect pe Poe? Pentru că semăna cu mine. Prima oară când am deschis o carte a lui, am văzut, cu spaimă și încântare, nu numai subiecte visate de mine, ci FRAZE gândite de mine și scrise cu douăzeci de ani înainte." Argument imparabil.

Cât despre Dumas, acuzat că a împrumutat de la Schiller scene întregi, de la Walter Scott unele capitole, de la Chateaubriand pagini întregi și restul de la aproape toată lumea, el face apel la Dumnezeu. „Dumnezeu însuși, când l-a creat pe om, nu a putut sau nu a îndrăznit să-l inventeze: l-a făcut după chipul și asemănarea sa."

www.editura-art.ro
ISBN 978-973-124-392-4





EDITURA
ART